ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/350889371

Less is Less: canonic modernist discourses, throughout the 20th century.

Thesis · April 2021

DOI: 10.13140/RG.2.2.35781.17121

CITATIONS
0

READS
3

1 author:

Fabiano Fazion
Universidade Federal do Paraná
17 PUBLICATIONS **0** CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:

Artigos do Mestrado View project

Master in History View project

All content following this page was uploaded by Fabiano Fazion on 15 April 2021.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

4. Menos é menos: discursos modernistas canônicos, ao longo do século XX.

Less is Less: canonic modernist discourses, throughout the 20th century.
Meno è meno: discorsi modernisti canonici nel corso del ventesimo secolo.

Há quem passe pelo bosque
e apenas veja lenha para a fogueira.
Leon Tolstói

Neste capítulo realizaremos a tarefa de percorrer uma seqüência de obras literárias modernistas ou sobre o modernismo.

A intenção não é a de fazer um inventário completo, ou estabelecer o 'estado da arte' para os estudos modernistas; antes, a idéia é re-visitar alguns textos canônicos, acompanhando a cronologia de suas publicações, de modo a procurar por uma linha narrativa comum, assim como por elementos significativos que possam ter se mantido nas narrativas ao longo do século XX, ou, ao contrário, tenham se alterado de geração em geração.

Desta forma, será possível analisar a consistência teórica das proposições dos autores consagrados, bem como os recursos discursivos utilizados para a legitimação da arquitetura moderna; a pertinência dos julgamentos (estéticos, historiográficos, etc.) e a atuação de forças simbólicas dos Campos da Arquitetura, do Urbanismo e do Patrimônio.

Com este propósito, analisaremos as seguintes obras:

- Ornamento e Crime – Adolf Loos, 1908. Um texto basilar, que viria a ser uma referência para os modernistas. Por suas características, passou a ser pouco citado literalmente, mas seu título permaneceu como um 'slogan'.
- Por uma Arquitetura – Charles-Edouard Jeanneret-Gris, 1923. Um dos mais influentes manifestos programáticos modernistas, citado e repetido insistentemente por todos os teóricos e historiadores que se seguiram.
- Espaço, tempo e arquitetura – Sigfried Giedion, 1941. A primeira tentativa de fôlego de criar uma argumentação propriamente 'acadêmica' do modernismo. Passou a ser uma referência 'erudita' e consagrou seu autor no Campo.
- Saber ver a arquitetura – Bruno Zevi, 1948. Mais uma argumentação acadêmica, procurando criar uma narrativa que justificasse a opção intelectual pelo modernismo; ajudou a fazer de seu autor um dos teóricos mais respeitados na apologia do movimento.
- História da arquitetura moderna – Leonardo Benevolo, 1960. Uma obra de imenso fôlego e erudição, referência na historiografia do movimento moderno.
- Arquitetura Moderna – Manfredo Tafuri e Francesco dal Co, 1976. Obra de enorme fôlego, cuja principal característica foi a adoção de uma perspectiva marxista da história do modernismo.
- História crítica da arquitetura moderna – Kenneth Frampton, 1980. Um livro que procura estabelecer um distanciamento crítico, mas que permanece na esfera da apologia. Uma manifestação menos de historiografia do que de posicionamento no Campo.
- Depois da arquitetura moderna – Paolo Portoghesi, 1980. Um livro que pretende analisar a situação do Campo da arquitetura, partindo do pressuposto de que o modernismo se encerrou.

Desta forma, poderemos chegar a uma visão abrangente do estado dos debates teóricos modernistas ao longo de praticamente todo o século XX, através de obras consagradas no Campo.

In this chapter we will undertake the task of going through a sequence of modernist (or on modernism) literary works.

The intention is not to make a complete inventory, or to establish the 'state of the art' for modernist studies; rather, the idea is to re-visit some canonical texts, following the chronology of their publications, in order to search for a common narrative line, as well as for significant elements that may have remained in the narratives throughout the twentieth century, or that have changed from generation to generation.

In this way, it will be possible to analyze the theoretical consistency of the propositions of consecrated authors, as well as the discursive resources used for the legitimation of modern architecture; the pertinence of the judgments (aesthetic, historiographical, etc.) and the performance of symbolic forces of the Fields of Architecture, Urbanism and Heritage.

With this purpose, we will analyze the following works:

• Ornament and Crime - Adolf Loos, 1908. A basic text, which would become a reference for the modernists. By its characteristics, it came to be little quoted literally, but its title remained as a 'slogan'.
• For an Architecture - Charles-Edouard Jeanneret-Gris, 1923. One of the most influential modernist programmatic manifestoes, quoted and repeated insistently by all the theorists and historians that followed.
• Space, time and architecture - Sigfried Giedion, 1941. The first attempt to create a properly 'academic' argument on modernism. It became an 'erudite' reference and consecrated its author in the Field.
• *Architecture as Space. How to look at Architecture* - Bruno Zevi, 1948. Another academic argument, trying to create a narrative that justified the intellectual choice for modernism; helped to make its author one of the most respected theorists in the vindication of the movement.
• History of modern architecture - Leonardo Benevolo, 1960. A work of immense breath and erudition, reference in the historiography of the modern movement.
• Modern Architecture - Manfred Tafuri and Francesco dal Co, 1976. A work of great breath, whose main characteristic was the adoption of a marxist perspective on the history of modernism.
• *Modern Architecture: A Critical History* - Kenneth Frampton, 1980. A book that seeks to establish a critical detachment, but which remains in the sphere of vindication. A manifestation less of historiography than of positioning in the Field.
• After modern architecture - Paolo Portoghesi, 1980. A book that intends to analyze the situation of the field of architecture, starting from the assumption that modernism has ended.

In this way, we can reach a comprehensive view of the state of modernist theoretical debates throughout virtually the entire twentieth century, through works consecrated in the Field.

In questo capitolo intraprenderemo il compito di percorrere una sequenza di opere letterarie moderniste o sul modernismo.

L'intenzione non è quella di fare un inventario completo, o di stabilire lo "stato dell'arte" per gli studi modernisti; piuttosto, l'idea è di ri-visitare alcuni testi canonici, seguendo la cronologia delle loro pubblicazioni, al fine di cercare una linea narrativa comune, e anche per elementi significativi che possono essere rimasti nelle narrazioni nel corso del ventesimo secolo, o, al contrario, possono essere cambiati di generazione in generazione.

In questo modo, sarà possibile analizzare la coerenza teorica delle proposizioni degli autori consacrati, e anche le risorse discorsive utilizzate per la legittimazione dell'architettura moderna; la pertinenza dei giudizi (estetici, storiografici, ecc.) e l'azione delle forze simboliche dei Campi di Architettura, Urbanistica e Patrimonio.

Con questo scopo, analizzeremo i seguenti lavori:

• Ornamento e Crimine - Adolf Loos, 1908. Un testo di base, che diventerebbe un riferimento per i modernisti. Per le sue caratteristiche, è venuto a essere poco quotato alla lettera, ma il suo titolo è rimasto come uno "slogan".
• Per un'architettura - Charles-Edouard Jeanneret-Gris, 1923. Uno dei più autorevoli manifesti programmatici modernisti, citato e ripetuto con insistenza da tutti i teorici e gli storici che seguirono.
• Spazio, tempo ed architettura - Sigfried Giedion, 1941. Il primo tentativo di creare un argomento propriamente "accademico" del modernismo. È diventato un riferimento "erudito" e ha consacrato il suo autore nel Campo.
• *Saper vedere l'architettura* - Bruno Zevi, 1948. Un altro argomento accademico, cercando di creare una narrazione che giustificasse la scelta intellettuale per il modernismo; ha aiutato a fare del suo autore uno dei teorici più rispettati nell'apologia del movimento.
• Storia dell'architettura moderna - Leonardo Benevolo, 1960. Un'opera dal respiro e dall'erudizione immensi, riferimento nella storiografia del movimento moderno.
• *Architettura contemporanea* - Manfred Tafuri e Francesco dal Co, 1976. Un'opera di grande respiro, la cui caratteristica principale era l'adozione di una prospettiva marxista sulla storia del modernismo.
• Storia critica dell'architettura moderna - Kenneth Frampton, 1980. Un libro che cerca di stabilire un distacco critico, ma che rimane nella sfera della apologia. Una manifestazione meno di storiografia che di posizionamento sul Campo.
• Dopo l'architettura moderna - Paolo Portoghesi, 1980. Un libro che intende analizzare la situazione del campo dell'architettura, partendo dal presupposto che il modernismo sia finito.

In questo modo, possiamo arrivare a una visione complessiva dello stato dei dibattiti teorici modernisti nel corso di quasi tutto il ventesimo secolo, attraverso opere consacrate sul campo.

Um dos aspectos da arquitetura moderna que pode nos ajudar a compreender como se deu sua constituição e sua passagem à posição dominante no campo é o desenvolvimento, por parte da crítica e da historiografia, de um *corpus* discursivo legitimador, através do qual foi construída uma interpretação canônica que estabeleceu as bases para as leituras a respeito desta arquitetura.

Este corpus discursivo tem características bem definidas: seus principais artífices eram intelectuais preparados, que dedicaram grandes esforços em sua elaboração e, munidos de um intenso comprometimento com as propostas modernistas, primaram por uma continuidade interpretativa, referenciando-se mutuamente e trabalhando sucessivamente sobre os argumentos das obras precedentes. Além disso, como veremos, foram todos afetados, em maior ou menor grau, por uma certa 'cegueira', derivada do comprometimento ideológico, que os impedia de ver[1] os limites e desacertos de suas interpretações.

O fato de estes intelectuais competentes terem escrito obras bem elaboradas, algumas de enormes proporções e abrangência, foi um dos motivos pelo qual a crítica a estes autores ter sempre sido limitada, pois exige um esforço enorme dedicar-se a tal tarefa. Para complicar ainda mais, a postura modernista parecia estar sempre do 'lado certo', pois se no início do século XX, quando ocupava ainda uma posição iconoclasta, estava alinhada com outras correntes da 'arte moderna', à medida em que passou a ocupar posições mais centrais no campo (distanciando-se das propostas que inicialmente embasavam as posturas da 'arte moderna') contou com a sintonia das forças econômicas e sociais dominantes, que conferiam a estes autores, com33o também aos arquitetos dominantes, uma 'aura' de triunfo, certeza e sucesso que costuma representar um papel legitimador quase incontestável.

Neste contexto, enquanto os arquitetos modernistas passaram a ocupar as posições centrais e desfrutar de um intenso sucesso comercial e um tratamento de estrelas pop, os críticos e historiadores ligados ao movimento ganhavam tratamento similar, com suas obras tratadas com uma reverência

[1] Vale ressaltar a postura revisionista demonstrada por Argan em 'História da arte como história da cidade', no qual o historiador admite os antolhos conceituais modernistas que o haviam privado, antes, de uma visão mais ampla.

desproporcional ao seu conteúdo, que muitas vezes, como veremos, carecia de uma consistência proporcional ao status de suas obras.

Hoje, passado mais de um século da primeira obra que comentaremos e quase trinta anos da última, dotados do necessário distanciamento temporal e da consciência dos problemas ecológicos e eco-simbólicos causados pela dominância modernista, devemos retomar estas obras para verificar o que elas tinham (e talvez ainda tenham) de válido, bem como aquilo que devemos descartar como interpretações equivocadas. É uma operação importante, porque embora a arquitetura moderna já tenha sido diagnosticada como superada, o modelo continua ativo e, ao menos em determinados contextos, dominante.

Além disso, estas obras fazem parte de um conjunto que tem moldado a educação de jovens arquitetos por gerações, e continua a ser central no pensamento acadêmico, por não ter surgido ainda um conjunto alternativo de obras e autores que possa libertar as mentes do modelo criado pelos modernistas. Porém, estas obras são cada vez menos lidas com isenção, pois o modelo que elas propõe, baseado na genialidade dos arquitetos modernistas, de certa forma também emprestou uma aura de genialidade aos críticos e historiadores ligados ao movimento, que 'souberam ver' as qualidades desta arquitetura e reconhecer a genialidade destes arquitetos, apesar da forças contrárias.

* * *

Para compreendermos o quanto dos julgamentos a respeito da arquitetura moderna deriva das condições impostas pelas forças do Campo, e seguindo as indicações de Bourdieu a respeito da busca das origens dos fenômenos, seria necessário escrever uma verdadeira história da história da Arquitetura Moderna, ou melhor, das histórias, uma vez que existem pelo menos duas correntes: aquela ligada às forças dominantes do Campo e aquela que lhe faz contraponto.

A dimensão e a proposta deste trabalho, no entanto, não permitem o desenvolvimento desta tarefa, que constituiria, por si só, uma tese de grandes dimensões. Isto não quer dizer que não possamos, por outro lado, avançar na análise das origens dos julgamentos dominantes, uma vez que existe um

corpus de documentos considerados clássicos ou canônicos pelo Campo, ao qual podemos recorrer, como uma amostra representativa que nos permita visualizar, ainda que em linhas gerais, o desenvolvimento (sempre auto-referenciado) de um conjunto de julgamentos legitimado pelo Campo, que estabelece a 'maneira correta' de entender e avaliar os fenômenos afeitos à sua esfera de abrangência.

Assim, trataremos aqui de um conjunto de livros relativamente pequeno, mas que, por sua aceitação e emprego como referências (especialmente no âmbito das escolas de arquitetura, que definem a perpetuação trans-geracional do Campo), podem servir como amostra. São livros de autores famosos e reconhecidos no Campo, que foram publicados e re-publicados ao longo das décadas, em várias línguas, de modo que sua influência se perpetuou e difundiu por todos os ambientes e culturas sob a influência do mundo ocidental.

Nossa intenção não é a de realizar um estudo exaustivo, mas traçar uma linha geral das interpretações canônicas, abordando suas coerências internas e as limitações de seus discursos, caracterizados por uma postura apologética que procura induzir o leitor à submissão ao discurso dominante.

Evidentemente, outros livros poderiam estar nesta lista, assim como nem todos concordarão com a inclusão de alguns títulos; mas acreditamos que isto não anula nossos argumentos, de que existe um trabalho (não necessariamente planejado de antemão, ou de maneira consciente) de legitimação, que ocorre de maneira difusa pelo Campo, o que lhe confere maior força simbólica, pela impressão de universalidade. Esta história das histórias poderá ser desenvolvida e aprofundada em trabalhos posteriores, mas esta base fundacional deverá ser suficiente para demonstrar nosso ponto.

Quanto aos trabalhos que constituiriam um contraponto aos que veremos a seguir, basta para nossos propósitos o levantamento realizado por Jan Gehl e Birgitte Svarre (fig. 4.1), no qual o autor demonstra a evolução do pensamento contrário às forças dominantes do Campo, no âmbito dos estudos urbanos.

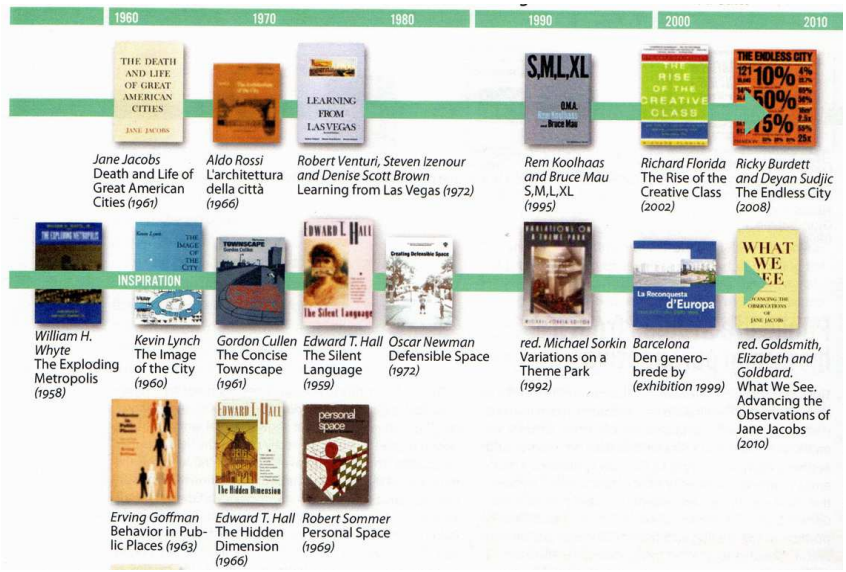

Figura 4.1 - detalhe do levantamento das obras significativas no Campo do planejamento urbano, seguindo a linha do tempo.
Fonte: GEHL e SVARRE, 2013, p. 41.

O título deste capítulo faz referência a um fenômeno que permeia o posicionamento do modernismo no campo: uma construção discursiva ganha status de descoberta e genialidade, até alcançar a condição de verdade absoluta, nunca questionada e inquestionável. Assim, atribui-se a Mies van der Rohe a autoria do aforismo 'menos é mais'. Descontado o fato de que, conceitualmente, a frase não passar de uma diatribe, em tudo falseável a ponto de não dever ser intelectualmente levada à sério, 'menos é mais' acabou por se tornar um *slogan* moderno, adotado por diversos campos de produção cultural, do design industrial à moda, que se pretendem representantes da contemporaneidade. Assim como os trabalhos que analisaremos a seguir, a frase de Mies não conta com uma fortuna crítica, apenas com seguidores apaixonados que se alheiam ao questionamento, à discussão, à revisão conceitual.

Procuraremos escapar deste círculo vicioso, analisando as obras e as proposições pelo que elas contêm em si mesmas, não pelas regras determinadas pelo campo, dominado, ainda hoje, pelo modernismo. Evidentemente, não somos pioneiros neste intento; de fato, várias são as obras que nos servem de referência e dão sustentação aos nossos argumentos.

Nossa contribuição pretende ser a de construir uma visão de conjunto, orientada por uma perspectiva conceitual particular.

Como um dos objetivos é investigar a gênese do fenômeno (a interpretação enviesada determinada pelas forças do campo), analisaremos as obras cronologicamente, segundo as datas de sua publicação original. Esta consideração cronológica tem um efeito esclarecedor, à medida que podemos observar a evolução no uso de conceitos e valores, com aspectos que se transformam e outros que permanecem, o que faz com que seja possível estabelecer uma lógica ou princípio que determina as escolhas e os gostos. Ainda que este princípio permaneça inconsciente para os agentes, será possível detectar sua presença através da observação de seus efeitos, manifestos na forma urbana em diversas escalas, do detalhe construtivo ao edifício e ao ambiente urbano, com todos os elementos que os constituem.

Ainda que as obras analisadas já contem com extensa fortuna crítica, esta não se constitui, a não ser marginalmente, por questionamentos dos fundamentos teóricos e conceituais (e programáticos) tomados como paradigmas pelos modernistas e adotados pela crítica e historiografia, por sua vez legitimadas pelo discurso modernista, etc.

Ao apresentarmos as obras em sequência, destacando as partes que podem ser questionados e, em certos casos, rejeitadas pela simples consideração racional, e considerando que algumas análises se transformam ao longo do tempo ou passam a adotar posturas que contrastam frontalmente com os princípios, procuramos demonstrar que o arranjo das instâncias do campo (legitimação, reprodução, capitalização, câmbio), se constrói (embora não unicamente) através da ação discursiva de uma intelectualidade atuante e interessada no arranjo das posições no campo, que institui através do discurso.

É importante ressaltar que nossa análise parte sempre de considerações feitas a partir do conhecimento de que dispomos atualmente, tomando por base o desenvolvimento científico ocorrido durante o último século. Evidentemente, os autores tinham outra base de conhecimentos, além das coerções próprias de seu tempo e do campo; desta forma, escreveram em sintonia com estas condições. Por isso, nossa análise não diz respeito a conteúdos em seu contexto de origem, mas de como podemos interpretar estes conteúdos sob a ótica atual. É possível supor inclusive a adequação destes conteúdos às

condições de seu tempo de escrita e publicação, mas a nós interessa perceber o quanto destes ainda é possível considerar como válidos, uma vez que estes textos e autores permanecem ocupando posições centrais no campo. São estas posições que pretendemos questionar, independente dos méritos que estes trabalhos possam ter tido em seu tempo.

Como não existe a pretensão de completude, buscamos um conjunto de obras que seja representativo, com autores e obras consagrados no campo. Inicialmente, analisaremos um texto de Adolf Loos, que se tornou famoso pela argumentação incisiva e que traz a defesa de um dos pontos centrais da arquitetura moderna, o abandono da ornamentação. 'Ornamento e Crime' foi publicado em 1908. Em seguida, o livro que contém os fundamentos do movimento moderno, escrito pelo autor que os demais consideram emblemático desta arquitetura, Charles-Edouard JEANNERET-GRIS. 'Por uma arquitetura' foi publicado em 1923. Estes dois textos, que chamamos aqui de 'programáticos', fazem parte dos primeiros esforços modernistas para sistematizar o pensamento fundamental do movimento, antes que houvesse uma crítica e uma historiografia desenvolvidas a este respeito.

Figura 4.2 – linha do tempo com o conjunto de obras que analisaremos neste capítulo. Fonte: elaborado pelo autor.

Na sequência, trataremos de 'Espaço, tempo e Arquitetura', que Sigfried Giedion publicou em 1941, iniciando a sequência de importantes trabalhos teóricos dedicados à arquitetura moderna, seguido por 'Saber ver a arquitetura,

de Bruno Zevi, publicado em 1948 (Zevi publicaria em uma data tão precoce quanto 1950 seu 'Storia dell'architettura moderna', mas nos interessam mais aqui seus argumentos teóricos).

Em seguida, três livros de história: 'História da Arquitetura moderna', de Benevolo, publicado em 1960; Arquitetura Contemporánea, de Tafuri e Dal Co, publicado em 1976; e 'História crítica da Arquitetura moderna', de Frampton, publicado em 1980. Cabe ressaltar que alguns destes livros receberam atualizações ao longo dos anos, de modo que o arco de tempo compreendido pelas suas análises alcança até 1991 (data da edição do livro de Frampton utilizada).

Como complemento, analisaremos um livro que não pertence diretamente a esta corrente, mas que está ligado a ela de modo transversal: 'Depois da arquitetura moderna', publicado por Portoghesi em 1980. Este trabalho nos interessa porque o autor, herdeiro de uma tradição intelectual e acadêmica italiana, supõe a arquitetura moderna como um movimento encerrado, e analisa tanto os fatores que levaram o movimento a seu fim quanto propõe uma leitura sobre os desdobramentos que viriam, e que podemos avaliar hoje com a experiência vivenciada nas últimas 4 décadas.

Após a análise de todas estas obras, procuraremos elaborar uma síntese das conclusões a seu respeito que teremos alcançado, para, munidos desta informação, avançarmos na busca por uma interpretação atualizada da arquitetura moderna.

4.1. 1908 - Ornamento e crime - Adolf LOOS.

Embora este seja o menos extenso de todos os textos que analisaremos, ele contém uma quantidade expressiva de sentenças sintéticas de uma forma de pensar e entender o mundo muito específica.

Por conta desta especificidade, este se tornou um texto fundacional que viria a ser muito mais conhecido por seu título (que contém a idéia central) do que por seu conteúdo, que viria cada vez mais a se tornar insustentável sob escrutínio público ao longo do século XX.

Sintonizado com um pensamento higienista e xenófobo que culminaria com a ascensão de movimentos totalitários europeus dentro de poucas

décadas, Loos elabora um discurso fantasioso, quase delirante, a respeito de supostas virtudes morais relacionadas ao abandono dos ornamentos.

A tese da eliminação dos ornamentos, sustentada por supostas virtudes morais, estava, como iria demonstrar a ampliação progressiva de sua difusão e dominação, de tal maneira ligada a interesses das parcelas socialmente dominantes, que viria a ser promovida, legitimada, reverenciada e tornada hegemônica por todas as instâncias detentoras de posições privilegiadas no campo.

No entanto, foi necessário para os modernistas fazer referência ao texto sem citá-lo, porque as ideias que contém variam de absurdos risíveis a ofensas abertas. Evidente que é necessário ter em mente que o texto pertence a uma época e a um lugar (geográfico e social) específicos, e que não levar isso em conta seria um anacronismo imperdoável. Mas o que nos interessa aqui não é o texto em sua época de publicação, mas sua permanência como referência através de várias gerações. Assim, é importante observar as ideias aí contidas tendo em conta as transformações sociais ocorridas ao longo do século XX até nossa época, considerando que o texto não foi abandonado como superado, mas continuou (e ainda continua) a ser citado como obra de um gênio e pedra angular de uma maneira de pensar (modernista).

Portanto, passemos aos argumentos contidos no texto, para analisá-los por aquilo que contêm, procurando perceber como eles se ligam ao ideário modernista. Logo no início Loos afirma:

> [...] quando um moderno se tatua, é um criminoso ou um degenerado. [...] Os tatuados que não estão presos são criminosos latentes ou aristocratas degenerados. Se um tatuado morre em liberdade, significa que morreu prematuramente, antes de cometer o seu acto criminoso. (p. 84).

Não fossem os evidentes preconceitos contidos nestas frases, poderíamos rir de tais afirmações. Se havia um ambiente intelectual propício ao surgimento deste tipo de ideias (o que não as tornas desculpáveis), tanto os acontecimentos dramáticos ligados ao nazismo quanto o desenvolvimento científico viriam deixar claro o quanto de pernicioso elas contêm. Mas os modernistas, ciosos em manter a ligação do ornamento com o crime e a imagem de Loos como um pai-fundador, em nenhum momento se insurgiram

contra sua figura, apenas escamotearam as partes ofensivas do texto (ou seja, quase tudo).

Loos conta, aliás, com uma verve pretensiosa que parece ter sido ponto comum entre os 'mestres fundadores' modernistas (veja-se, por exemplo, os trabalhos de Jeanneret-Gris como o que analisaremos em seguida), e que parece ajustada para figuras tomadas como fundacionais de um movimento cultural que pretendia promover rompimentos radicais. Em suas palavras:

> Descobri a seguinte verdade e apresentei-a ao mundo: "a evolução cultural equivale à eliminação do ornamento nos objetos de uso corrente". (p. 84)

Loos assume um tom quase messiânico, que deve ter agradado a seus seguidores subsequentes. Segundo estas afirmações, ele se trata de um descobridor de revelações que se esforça para propagá-las, supostamente para benefício da humanidade. Mas falta, claro, qualquer elemento que possa nos convencer de suas proposições (a não ser, evidentemente, que compartilhemos de suas premissas, sua postura intelectual e moral, etc, pois neste caso seremos atingidos por uma epifania, descobrindo a verdade que estava oculta); argumentos virão em seguida, mas, como veremos, estão longe de ser sustentáveis ou convincentes. Vejamos:

> Cada época tem seu estilo próprio. Deverá, então, ser negado à nossa época o seu próprio estilo? [...] O que constitui a grandeza cultural da nossa época é a incapacidade de produzir uma nova forma de decoração. Vencemos o ornamento, vencemo-lo até o ponto de não existirem mais ornamentos. [...] Em breve as ruas das metrópoles reluzirão como muros brancos. Como a cidade santa de Sião, a metrópole do paraíso. Só então o alcançaremos. Mas existem maus espíritos que não o toleram. [...] A humanidade chegou a tal ponto de evolução que o ornamento já não a deleitava, o corpo tatuado já não atraia esteticamente, tal como atraía os nativos papua, antes, sim, diminuía-a. [...] Mas o homem moderno entender-me-á. (p. 85).

Há vários aspectos aqui a serem analisados. Em primeiro lugar, a questão do estilo próprio de uma época. Este é um argumento que viria a se tornar amplamente utilizado pelos modernistas, tomado como uma verdade absoluta e inquestionável. O que fica de fora, porém, é que embora seja possível, *a posteriori*, identificar determinados estilos com a época em que foram produzidos (como fazem a crítica e a historiografia), é preciso lembrar que toda época tem uma série de forças sociais em disputa pela dominância simbólica (BOURDIEU, 2001, pp. 204-205), e que apenas aquelas que

efetivamente se tornam socialmente dominantes têm o poder de impor sua versão cultural e simbólica do mundo. Toda época é prenhe de diversas formas, estilos e manifestações culturais, sendo o possível praticamente infinito (mas não o provável, fortemente determinado - BOURDIEU, 2007, p. 92). Assim, o estilo característico de uma época representa a manifestação das forças sociais dominantes, mais aquelas que se lhes opõem e contam com força suficiente para vir à existência - muito daquilo que é possível jamais se manifesta ou tem existência efêmera.

Ainda, para Loos a (suposta) incapacidade de nossa época de produzir uma nova forma de decoração constitui uma grandeza cultural. Aqui o mais provável é que ele esteja empregando um recurso discursivo (pleno de violência simbólica) para negar o óbvio: havia (como há) muita decoração sendo produzida - já discutimos a questão de ela ser ou não nova, e de ser própria de nossa época. Mas não importam os fatos: Loos afirma uma vitória, não existem mais ornamentos! Felizmente, não basta fantasiar sobre a não existência de algo para que este deixe de existir. E a fantasia vai além: com as ruas reduzidas a sequências de muros brancos, alcançaremos o paraíso! Num fervor evolucionista e etnocêntrico, Loos afirma que a humanidade já não se sente atraída pelo ornamento, como os povos 'primitivos' - o 'homem moderno' entenderá.

Interessante notar que o autor percebe, ou ao menos pressente, aquilo que seria possível opor a sua argumentação:

> [...] O defensor do ornamento crê que o meu desejo de simplicidade equivale a uma mortificação. (p. 85).

De fato, para muitos a eliminação dos ornamentos equivale a uma mortificação; como veremos, pode representar um fator patológico em muitos ambientes e situações (PAPANEK, 1995). No entanto, isto estava longe de ser claro àquela altura. Porém, a convicção com que as gerações posteriores de modernistas iria se apegar a este princípio faz pensar em motivações que vão além (ou permanecem aquém) da racionalidade.

A Racionalidade, cantada e decantada como importante fator da modernidade, não seria um fator predominante nem nos discursos nem nas ações de muitos modernistas, como demonstra Loos:

> Quando vou a um festival de gastronomia, sinto repugnância pela ideia de ter de comer os cadáveres recheados destes animais. Eu como rosbife. (p. 86).

Neste contexto, é difícil encarar o autor com a seriedade que o tema requer; e ele vai além:

> Eu vivo no ano 1908. [...] O agricultor de uma região isolada vive no século 12. [...] Feliz é o país que não tem mais retardatários e saqueadores. Feliz é a América. (p. 86).

Com um texto assim rocambolesco, Loos volta ao ornamento:

> [...] o ornamento não é produzido apenas por criminosos; o ornamento em si comete um crime ao prejudicar a saúde dos homens, a economia nacional e a evolução cultural. [...] Visto já não ser um produto natural da nossa civilização, o ornamento representa um atraso ou uma degeneração. (p. 86)

Aqui Loos emprega o tema do natural, e a técnica discursiva da naturalização, para voltar à ligação entre ornamento, atraso e degeneração; saúde, economia, evolução cultural, tudo ameaçado pelo ornamento, realizado por criminosos. Não é preciso muita sagacidade para perceber o substrato do qual afloram as ideias do autor, aliás explícitos em muitos pontos: preconceito etnocêntrico e ideais de supremacia racial, ideias higienistas, manifestos materialmente por uma estética dessemantizadora (MARCUSE, XXXX). Além de abrir mão da Racionalidade, Loos avança em argumentos nos quais demonstra o desconhecimento prático a respeito do funcionamento social:

> Regra geral, o ornamento encarece o preço de um objeto. No entanto, o produto ornamentado [...] é vendido por metade do preço de um objeto sem ornamentos. A carência de ornamentos tem como consequência a redução das horas de trabalho e o aumento de salário. [...] Quando eu pago o mesmo por uma caixa lisa e por uma ornamentada, a diferença em termos de horas de trabalho pertence ao trabalhador. (pp. 86-87).

É de espantar que um homem culto e com ligações com as camadas sociais dominantes (SARNITZ, 2009) saiba tão pouco sobre a maneira como os 'donos do capital' tendem a se apropriar dos excedentes (inclusive o tempo) que existam nos processos de produção; pode-se supor uma certa ingenuidade, ou mesmo uma maneira de ver as coisas própria da época; mas não se pode supor que as gerações seguintes de modernistas desconheceram estes fatos. Mais um motivo para não citar o texto, que continua no mesmo tom e com argumentos semelhantes:

> Como o ornamento já não pertence à nossa cultura de um ponto de vista orgânico, também já não é uma expressão da nossa cultura. [...] O ornamento moderno é, no entanto, um retardatário ou um caso patológico. [...] O ornamento moderno não tem antepassados nem descendentes. Não tem passado nem futuro. O ornamento só é bem acolhido por pessoas incultas. [...] Na atualidade, a humanidade é mais saudável do que nunca. (p. 87).

A questão do 'ornamento moderno' é muito interessante. Após o Art Nouveau, e antes que 'moderno' e 'modernismo' fossem empregados à maneira de sinônimos, Loos reconhece que há 'modernos' produzindo e empregando ornamentos, um caso que iria se intensificar em alguns anos com o Art Déco. Mas não passa de um atraso ou uma patologia. A humanidade 'mais saudável do que nunca' vive, para o autor, num idílio modernista que os anos seguintes não iriam confirmar - sem que nada disso impedisse a permanência do texto no panteão modernista. Seguindo no mesmo tom, Loos afirma:

> Graças á evolução, alguns objetos deixaram de ser ornamentados. [...] Os objetos ornamentados só são suportáveis na sua forma mais miserável. [...] Os objetos só produzem um efeito verdadeiramente inestético quando são feitos com os melhores materiais e com a maior precisão [...]. Ninguém que viva ao nosso nível cultural poderá jamais criar algum ornamento. (p. 88).

A não ser que se esteja dotado ou dos mesmos princípios ou de uma simpatia inflexível para com os argumentos do autor, fica difícil seguir-lhe a lógica; ele não se preocupa sequer em ser verossímil, seus argumentos são confusos e contraditórios. Mas o mais importante parece ser, afinal, o 'nosso nível cultural', expressão na qual cabem o etnocentrismo, a soberba e o elitismo, talvez próprios de sua posição social. Que isso venha a se constituir em referência para as gerações seguintes é o mais surpreendente. Já no final de seu texto, Loos afirma:

> Tolero usar ornamentos no meu corpo se isso trouxer a felicidade ao meu próximo. [...] Mas nós possuímos a arte, que substitui o ornamento. [...] o homem que vai ouvir a Nona Sinfonia e depois se senta e desenha padrões para um modelo de papel de parede é uma fraude ou um degenerado. [...] A ausência de ornamentos constitui um sinal de robustez espiritual. (p. 89).

A felicidade do próximo (representada pela atenção às necessidades do usuário, do cidadão comum, das pessoas) não viria a se constituir como preocupação central para as gerações de modernistas, mais ciosos de suas proposições programáticas (frequentemente subentendidas). Talvez a

expressão seja apenas, afinal, um eco do passado (de Loos). Mas a confusão só aumenta, com a referência à arte como substituta do ornamento. E a condenação de alguém que, após ouvir a Nona Sinfonia (mais uma vez, o passado...), se dedique a criar ornamentos não traz nada de novo que não o anátema de 'degenerado'.

Este texto parece representar um ponto chave na carreira de Loos, tendo imortalizado seu autor pelas constantes referências a ele que viriam a preencher os trabalhos da crítica e da historiografia dedicadas à arquitetura modernista nos anos seguintes a sua publicação. Sua obra arquitetônica pouco numerosa e pouco expressiva (SARNITZ, 2009) não teria feito com ele pudesse ser lembrado mais do que como um 'arquiteto menor', quando muito no contexto austríaco do início do século XX. O mote 'o ornamento é um crime' viria a se tornar uma marca distintiva do modernismo.

Tão marcante se tornou a força simbólica deste texto para a arquitetura modernista que um outro vienense[2] viria a publicar um texto (HUNDERTWASSER 2009), no qual se desculpa publicamente, em nome da Áustria, pelo país ter dado à luz a figura de Loos.

Nascido em 1928, Friedensreich Hundertwasser cresceu em Viena numa época em que o nome de Loos passava a ser uma das referências fundacionais para a arquitetura moderna. Tendo se tornado um dos expoentes da arte austríaca no século XX, ele já havia publicado em 1958 um manifesto no qual critica a arquitetura modernista:

> The tangible and material uninhabitability of slums is preferable to the moral uninhabitability of utilitarian, functional architecture. In the so-called slums only the human body can be oppressed, but in our modern functional architecture, allegedly constructed for the human being, man's soul is perishing, oppressed. [...] Functional architecture has proved to be the wrong road to take. (HUNDERTWASSER 2009, p. 34).
>
> The irresponsible vandalism of the constructive, functional architects is well known. [...] Take Le Corbusier, who wanted to level Paris completely in order to erect his straight-line, monstrous constructions. Now, in the name of justice, the constructions of Mies van der Rohe, Neutra, the Bauhaus,

[2] Nascido Friedrich Stowasser, Friedensreich Hundertwasser iniciou sua carreira como artista plástico, tendo se tornado um dos mais importantes artistas austríacos do século XX, com fama mundial. Devido à sua percepção das questões relacionadas à arquitetura, expressa tanto em seus manifestos como em seus quadros, e a seu ativismo em que realizou diversas performances 'curativas' em prédios existentes, passou a ser convidado para fazer intervenções em edifícios e, posteriormente, realizar projetos para edificações residenciais, comerciais e institucionais em diversas partes do mundo. (HUNDERTWASSER 2009).

> Gropius, Johnson, Le Corbusier, Loos, etc, should be torn down [...]. (HUNDERTWASSER 2009, p. 36).

Tendo as realizações modernistas como pano de fundo, Hundertwasser pode a esta altura realizar uma avaliação baseada no conhecimento daquilo que o modernismo já havia construído e projetado, para perceber o 'caminho errado'. Mais coerente que os próprios modernistas, defende para as obras destes que sejam tratadas pelos mesmos critérios que eles defendiam: a destruição impiedosa (embora reconheça que, na prática, seria mais lógico o reaproveitamento destas obras com uma remodelação que as livrasse da esterilidade modernista, como ele próprio viria a fazer). Dez anos depois, ele volta ao tema da arquitetura em outro manifesto, desta vez centrado na figura de Loos:

> For it was from Austria that this architectural crime was launched into the world. It is thus form Austria that reparations must come. The Austrian Adolf Loos brought this atrocity into the world. [...] It is the duty of myself and all of us to be the first to recognize and combat the catastrophe unleashed in Austria sixty years ago. (HUNDERTWASSER 2009, p. 44).

Embora saibamos que a importância de Loos se deu mais no plano discursivo (em outras palavras, seu papel foi superestimado pela crítica e historiografia subsequentes), não deixa de ser significativo que Hundertwasser perceba (com um olhar externo ao Campo da Arquitetura) a força simbólica que 'Ornamento e crime' veio a alcançar. Invertendo os papéis, lança o estigma de 'crime' de volta para a arquitetura moderna e suas 'atrocidades'. Mas ele vai além, e faz aquilo que Loos evitou: discute os argumentos:

> Back to Loos. Of course it is true that stencilled ornaments were lies. But they were not crimes. Nor did the removal ornament make houses any more honest. Loos should have replaced sterile ornaments with living growth. But he did not. [...] We could spend hours listing the miseries which began with Loos. [...] the damage caused by rational building methods exceeds several times over any apparent savings made. (HUNDERTWASSER 2009, p. 45)

Segundo estes argumentos, fica claro o quanto faltava de fundamentação para as afirmações dos modernistas baseadas (ao menos em parte) no texto de Loos - nem os ornamentos eram crime, nem a racionalidade da arquitetura era, afinal, racional. Mas Hundertwasser toca ainda em um ponto de extrema importância para o desenvolvimento de nossos argumentos:

> For if you eat out of the hand of this sterile architecture, it arouses the suspicion that you like the taste. (HUNDERTWASSER 2009, p. 46).

Nesta passagem desponta a compreensão de que a questão vai além, no fim das contas, da arquitetura em si. Para que a arquitetura moderna fosse um sucesso e atingisse a dominância ao redor do globo, era necessário que muitos (especialmente os arquitetos e demais envolvidos no campo) se sentissem inclinados a adotá-la como modelo. Considerando a clara tendência das forças socialmente dominantes, manifesta ao longo do século XX, em adotar este tipo de arquitetura, Hundertwasser toca num ponto central: o conluio entre as forças dominantes no campo e as forças dominantes na sociedade. Aqui, como em muitos outros casos, não importam nem a lógica nem o bom senso - importam os interesses.

Veremos nas análises seguintes como instâncias de legitimação do campo atuaram ao longo de décadas para transmutar as aparências, de uma escolha de interesses em uma escolha estética.

4.2. 1923 - Por uma Arquitetura – Charles-Edouard Jeanneret-Gris[3].

> "Rogers afirmou que sou um gênio e eu [Jeanneret-Gris] lhe assegurei que eu era um asno." *in* GIEDION, 2004, p. 595.

Nascido em La Chaux-de-Fonds, Suiça, em 1887, com o nome de Charles-Edouard Jeanneret-Gris, o auto-intitulado 'Le Corbusier' publicou 'Por

[3] Charles-Edouard Jeanneret-Gris sempre esteve interessado em realizar sua auto-promoção, e seus escritos permitem deduzir que se considerava um personagem dotado de qualidades superiores, embora estas não correspondessem à sua produção como arquiteto, nem quantitativamente nem como reconhecimento público, que ele sempre desejou ardentemente. Assim, ele se especializou, antes de mais nada, em construir uma imagem de 'gênio', dotado de características que o distinguiam dos demais. Com este propósito, o suíço criou para si mesmo uma alcunha que viria a se tornar mais conhecida que seu nome: 'Le Corbusier', com o propósito de criar uma personagem, diferente da pessoa ordinária (e de seus colegas arquitetos). [*It is not a coincidence that modern advertising techniques developed alongside modernist design, and early modernist architects showed a keen interest in psychological manipulation as it was then being incorporated into the advertising industry.* ***Le Corbusier actually made a living from mass media and commercial promotion*** *independently of his work as an architect.*' SALINGAROS, 2006, p. 124, grifo nosso]. Porém, simplesmente repetir acriticamente a proposição de Jenneret-Gris seria endossar suas intenções (o que muitos fazem inconscientemente). Com nossa perspectiva bourdieusiana de interpretação, isto seria a revelação de uma falta de consciência ou uma capitulação sumária. Assim, utilizamos seu nome verdadeiro quando nos referimos a ele, embora as citações devam preservar a forma utilizada nos textos de referência. Da mesma forma, para não criar mais um neologismo, utilizamos a forma 'corbusierana' (ou equivalentes) quando nos referimos às suas obras.

uma Arquitetura em 1923. Com 36 anos de idade, Jeanneret-Gris tinha até então construído poucas obras (7 no total, sendo apenas duas - de 1922 - fora de sua vila natal), mas seu livro viria a se tornar parte do cânone da arquitetura moderna. A partir daí, viria a publicar mais 46 livros (fig. 4.3), um número considerável, ainda mais se comparado ao número de suas obras, 79 até 1965 (fig. 4.4), ano de sua morte[4].

Figura 4.3 - Os 47 livros publicados por Jeanneret-Gris.
Fonte: http://www.fondationlecorbusier.fr

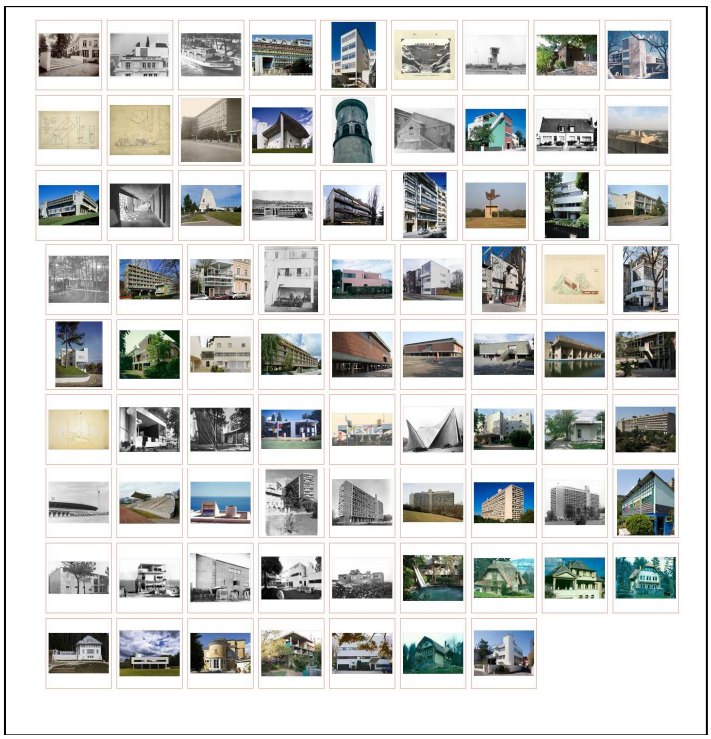

Figura 4.4 - As 79 obras construídas por Jeanneret-Gris.
Fonte: http://www.fondationlecorbusier.fr

[4] Fonte: Fondation Le Corbusier. http://www.fondationlecorbusier.fr.

Um dos motivos da repercussão das ideias de Jeanneret-Gris, além da sintonia com um movimento cultural que se espalhava por vários países, foi a convicção, de tons messiânicos, com que ele as expunha e defendia. Afora sua até então pouca experiência prática como arquiteto (e nenhuma como urbanista), e uma série de viagens e relações com artistas, sobra pouco para embasar toda a defesa de um ideário radical como o contido no livro; menos ainda se nos ativermos a analisar seus argumentos[5].

Como as citações são muitas e extensas, procuramos agrupá-las, de maneira esquemática, segundo seus temas, ainda que várias passagens pudessem ser classificadas em mais de um dos temas, além de ser possível imaginar outros temas nas quais elas se encaixariam. Além disso, seria possível encontrar outras passagens merecedoras de análise, mas nos limitamos às que consideramos mais expressivas. Vejamos:

> **ENGENHEIROS E ARQUITETOS**
>
> Estética do engenheiro, arquitetura, duas coisas solidárias, consecutivas, uma em pleno florescimento, a outra em penosa regressão. O engenheiro, inspirado pela lei da economia e conduzido pelo cálculo nos põe em acordo com as leis do universo. (p. XXIX).
> Operando com o cálculo, os engenheiros usam formas geométricas, que satisfazem nossos olhos pela geometria e nosso espírito pela matemática; suas obras estão no caminho da grande arte. (p. XXX).
> Os engenheiros são viris e saudáveis, úteis e ativos, morais e alegres. Os arquitetos são desencantados e desocupados, faladores ou lúgubres. É que em breve não terão mais nada a fazer.Não temos mais dinheiro para construir monumentos históricos. Precisamos nos justificar. (p. 6).
> Os engenheiros fazem arquitetura porque empregam um cálculo saído das leis da natureza [...]. é preciso, ao calcular, qualificar certos termos da equação, e aí é o gosto que intervém. (p. 7).
> OS ENGENHEIROS AMERICANOS ESMAGAM COM SEUS CÁLCULOS A ARQUITETURA AGONIZANTE. (p. 17, maiúsculas no original).

Desde o início, Jeanneret-Gris não demonstra uma preocupação nem com a verossimilhança nem com o conhecimento histórico, que ele frequentemente costuma invocar. Afinal, grandes engenheiros do final do século XIX não apenas estavam interessados nos aspectos estéticos de suas obras (vide as transformações de caráter exclusivamente estéticas realizadas por Eiffel no projeto de sua torre em Paris), como também referenciavam suas

[5] Falamos aqui de uma análise à luz dos acontecimentos que se seguiram, portanto da permanência destes argumentos como base para a arquitetura moderna e da imagem de Corbusier como um gênio absoluto, perante as quais é necessário rever os fundamentos. Não tratamos da pertinência dos argumentos para a época em que o livro foi escrito, evitando assim os anacronismos e a teleologia.

soluções formais na arquitetura vigente (fig. 4.5), mesclando-as às necessidades impostas pelas novas técnicas e materiais.

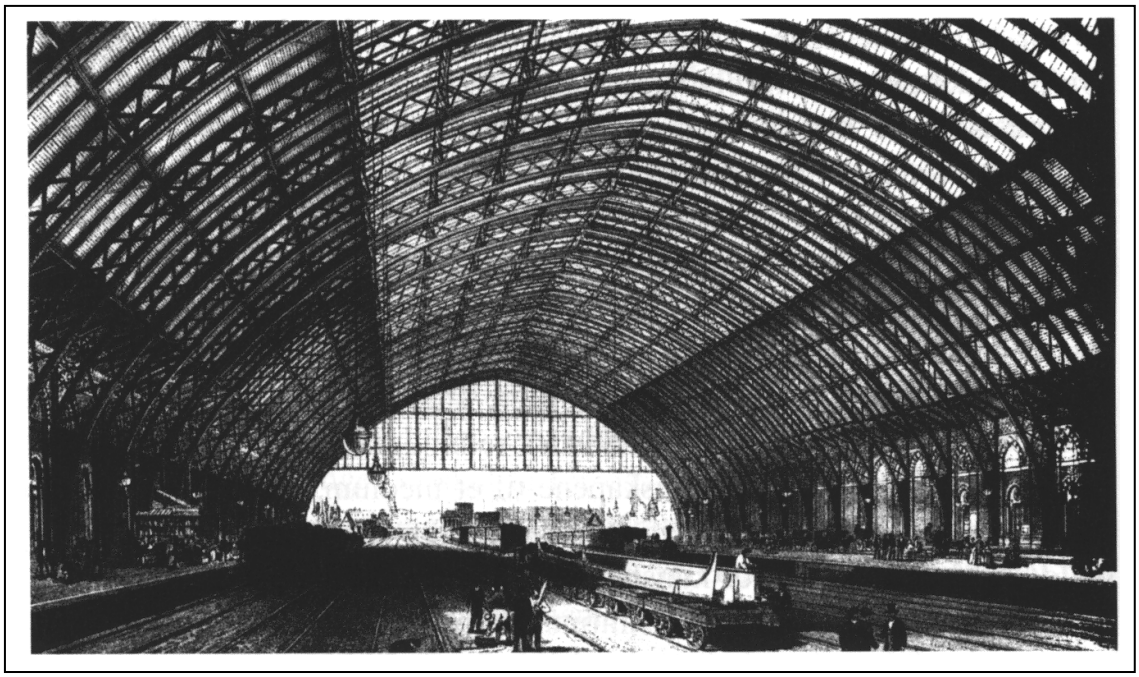

Figura 4.5 - St. Pancras Station, Londres. Projeto do engenheiro William Henry Barlow, 1868/70. Fonte: Wikimedia commons, autor deconhecido, *circa* 1870.

O mais espantoso, no entanto, é que as gerações seguintes de arquitetos modernistas iria aceitar estas proposições como verdades oriundas de um gênio revelador.

FORMAS PRIMÁRIAS

As formas primárias são as belas formas porque se lêem claramente. (p. XXIX).
Os grandes problemas da construção moderna serão realizados sobre a geometria. (p. 30)
[...] os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; [...] É por isso que são belas formas, as mais belas formas. Todo mundo está de acordo com isso, a criança, o selvagem e o metafísico. (p.13).
A arquitetura gótica não é, no seu fundamento, à base de esferas, cones e cilindros. [...] É por isso que uma catedral não é tão bela [...]. (p. 13).
[...] tudo conduz à reinstauração dos volumes simples: as ruas, as fábricas, os grandes magazines [...]. (p. 21).
[...] os ângulos retos, são as verdades da geometria e são feitos que nosso olho mede e reconhece; enquanto que, de um outro modo, seria acaso, anomalia, arbitrário. A geometria é a linguagem do homem. (p. 44).
A sensação cubo é imediata. [...] um morteiro, uma árvore, uma colina são menos fortes, de densidade mais fraca que uma disposição geométrica de formas. (p. 137).
De que nasce a emoção? De uma certa relação entre elementos categóricos: cilindros, solo polido, paredes polidas. (p. 148).

É típico do discurso de Jeanneret-Gris, e que faria escola entre os modernistas, o emprego de sofismas, meias-verdades e conclusões simplistas e apressadas. Espanta reconhecer a ausência de sofisticação num pensamento que viria a ser incensado como genial e revelador. Certamente, na luta pelas posições no campo, todos os recursos terminam por ser empregados, em maior ou menor nível; porém, o não reconhecimento destas limitações pelas gerações seguintes não pode deixar de ser notado como uma falha.

Aqui percebemos a razão para que o ar de verdades inquestionáveis, a aura de genialidade e a ausência progressiva do emprego dos textos originais (restando apenas referências vagas) tenham sido empregadas sistematicamente, já que muitos intelectuais capazes assumiram a posição pró-modernista, ocupando assim ambíguas posições nas quais era necessário realizar a defesa, por vezes com tons messiânicos, mas se tornava cada vez mais difícil citar literalmente.

Assim, a afirmação '*todo mundo está de acordo com isso, a criança, o selvagem e o metafísico*', traz em si um falso conhecimento antropológico, empenhando a palavra de 'todos' que não podem contrariar o que diz o 'gênio'. E mais: '*uma catedral não é tão bela*', '*tudo conduz*', '*a geometria é a linguagem do homem*', uma árvore é menos forte que um cubo, a emoção nasce de cilindros. Um pensamento algo questionável.

Porém, tais inconsistências parecem não ter nunca incomodado os modernistas. Como veremos, Giedion afirmará alguns anos depois:

> Em seu trabalho, Le Corbusier mostrou a agudeza de espírito instintiva do gênio. (GIEDION, 2004, p. 547.)

E ainda:

> Os primeiros três capítulos [de] *Vers une architecture* não podem ser ignorados em nenhum estudo de nossa época. [...] tratou a casa com uma delicadeza e uma sensibilidade dignas de um sismógrafo. (GIEDION, 2004, p. 568.)

A alegada sensibilidade do franco-suíço é difícil de constatar. Pior ainda para a delicadeza, que não transparece nem nos escritos nem nos projetos de Jeanneret-Gris. Antes, podemos perceber uma postura autoritária que

perpassa toda sua obra; com este viés, Jeanneret-Gris analisa a 'vida moderna':

> **VIDA MODERNA E INFELICIDADE**
>
> Nossa época fixa cada dia seu estilo. Nossos olhos, infelizmente, não sabem discerni-lo ainda. (p. XXXI).
> Somos infelizes por habitar casas indignas porque elas arruínam nossa saúde e nossa moral. (p. 5).
> Somos infelizes. Nossas casas nos repugnam [...]. (p 7).
> A vida moderna pede, espera uma nova planta, para a casa e para a cidade. (p. 30).
> As coisas atuais da arquitetura não respondem mais às nossas necessidades. (p. 69).

Não é demais lembrar que um sentimento de infelicidade relativo à vida 'moderna' estava sendo identificado também em outros campos, mas em sinal contrário ao apontado pelos modernistas. Neste caso, era justamente a mecanização, a rotina e a padronização que apareciam como fatores de infelicidade, como podemos observar em CHAPLIN (1936) (fig. 4.6).

fig. 4.6 – fotograma do filme Modern Times.
Charles Chaplin, 1936.

Aqui aparece um argumento que persistiria por toda a obra de Jeanneret-Gris, e que viria a ser reafirmado pelos autores modernistas que o sucederiam: os 'tempos modernos' teriam trazido em seu bojo condições novas, que não combinariam com a arquitetura existente, e isso seria causa de 'nossas' 'infelicidades'. Só há o 'nós', que deveria representar a todos. Mas

mesmo um autor imbuído de tal empáfia se vê obrigado a reconhecer que há ‘outros’. Mas estes outros é que seriam os inadequados, atrasados, cegos; além destes, ‘nós’, os modernos, os que sabem ver, e que podem saber quais são as ‘nossas’ necessidades, e demonstrar qual é a arquitetura adequada para satisfazê-las.

Entre as necessidades apontadas, uma é bastante significativa: a da ‘ordem’. Impossível não perceber a sintonia desta leitura com alguns movimentos sociais, políticos e científicos daqueles tempos, como as ideologias fascistas e nacional-socialistas nos campos social e político, ou com o higienismo na ‘ciência’. Vejamos:

> **A ORDEM E OS PADRÕES**
>
> A obrigação da ordem. O traçado regulador é uma garantia contra o arbitrário. Proporciona a satisfação do espírito.
> (p. XXX).
> É necessário tender para o estabelecimento de padrões para poder enfrentar o problema da perfeição. (p. XXXI).
> Reservando todo juízo sobre a coordenação das zonas desta C*idade Industrial,* experimentamos as consequências benfazejas da ordem. Onde reina a ordem, nasce o bem-estar. (p. 32).
> Os loteamentos urbanos e suburbanos serão vastos e ortogonais e não mais desesperadamente disformes. (p. 166).
> Um conjunto bem loteado e construído em série daria uma impressão de calma, de ordem e limpeza, imporia fatalmente a disciplina aos habitantes. (p. 172).

Óbvio que aparece aqui uma tendência do pensamento de Jeanneret-Gris, voltado para a imposição de sua visão, sem escrúpulos nem considerações de respeito pelo 'outro’. Este desejo pela 'ordem', com seu complemento que é a identificação do irregular como sendo o arbitrário e o 'caos', a desordem, está em sintonia também, e isto veio a ser mais importante a longo prazo, com a necessidade do capitalismo (no que não difere essencialmente de qualquer outro sistema dominador) de estabelecer claros e precisos limites para os âmbitos sociais simbólicos e imaginários, de modo a diminuir a necessidade do emprego da força para efetivar a dominação de todas as esferas sociais das quais necessite para seu domínio, substituindo aquela pelos efeitos de sedução e controle mental.

É possível que aqui resida uma das mais significativas características do modernismo, no que concerne aos fatores que levaram à sua ascensão e permanência como estilo dominante: a capacidade de criação de ambientes

não apenas regulados mas reguladores, não apenas limitados (linguisticamente, se assim podemos dizer) mas limitadores; isso sem abrir mão da capacidade de atingir, em alguma medida, resultados possíveis de serem inseridos no discurso das 'artes', além de acompanhados por um conjunto discursivo possível de ser inserido no âmbito da 'ciência', de modo a criar uma legitimidade, ao menos aparentemente, e sempre dependente da colaboração dos ocupantes das posições do campo pertinentes a essa legitimação. Enfim, uma arquitetura que '*imporia fatalmente a disciplina aos habitantes*'.

Claro que é possível hoje elaborar uma leitura que 'desculpe' Jeanneret-Gris por este tipo de afirmação, baseada em sua 'poética do espaço' ou outra invenção do gênero, alegando que o suíço tinha intenções maiores e mais amplas, etc. Mas isto, a nosso ver, não passa de uma maneira de desviar a análise de tudo que Jeanneret-Gris efetivamente escreveu e defendeu (com coerência, diga-se) ao longo de toda a sua vida e que aparece refletido em sua obra.

O que não se pode deixar de reconhecer é que Jeanneret-Gris realmente teve visões muito claras a respeito de algumas necessidades, não do 'nosso tempo', mas das camadas socialmente dominantes, que viriam a constituir grande parte da arquitetura que representaria estas classes ao longo do século XX, como aquela relacionada à produção em série/massificação; vejamos:

> **CASAS EM SÉRIE**
>
> A lei da economia administra imperativamente nossos atos e nossos pensamentos. [...] É preciso criar o estado de espírito de [...] de construir casas em série. [...] Chegaremos à casa-instrumento, casa em série, sadia (inclusive moralmente) e bela [...]. (p. XXXII).
> [...] o estado de espírito da série é detestável para os arquitetos e para os habitantes (por contágio e persuasão). (p. 161).

A 'saúde moral' apregoada por Jeanneret-Gris, como já dissemos, só encontra paralelo nas ideologias de cunho fascista, pois significa não apenas adequação, mas submissão à ordem estabelecida a partir 'de cima'. Além disso, esta ordem, para os que compartilham desta visão, representa 'o belo', superando desta forma qualquer discussão a respeito dos aspectos formais do modernismo (sempre questionados), pois este 'belo' é definido de antemão, e

surpreendentemente, fora da esfera estética, mas inserido na esfera da produção.

Se os (outros) arquitetos e os 'habitantes' detestam esta ordem, tanto pior para eles. Ignoram o verdadeiro sentido da arquitetura (no caso, servir ao poder), e devem ser, consequentemente, adestrados (a qualquer custo) para a ela servirem, como colaboradores, ou com a simples submissão que se espera dos dominados.

E que não se diga que estas afirmações são apenas frutos de uma leitura enviesada; está tudo em Jeanneret-Gris:

> **O CLIENTE E O PÚBLICO**
>
> [...] o cliente, o público reage em virtude de hábitos visuais e raciocina à base de uma educação insuficiente. [...] Sabemos muito bem que uma grande parte da infelicidade atual da arquitetura é devida ao cliente, aquele que encomenda, escolhe, corrige e paga. Para ele, nós escrevemos: "OLHOS QUE VÊEM". (pp. 7 - 8, maiúsculas no original).

Para Jeanneret-Gris, por tanto, ao cliente, ao público, não basta encomendar, escolher, corrigir e pagar; espera-se também a docilidade dos escravos dos grandes senhores, que Jeanneret-Gris, de modo um tanto obtuso, parece identificar consigo mesmo e com aqueles arquitetos que compartilhem, aceitem sua visão, sem conseguir (ou querer) perceber seu papel dominado nesta relação (BOURDIEU, 2007b).

Assim, vemos Jeanneret-Gris entregar voluntariamente às 'elites' da indústria e dos negócios o papel de criar a estética deste tempo, como propõe a alienação absoluta do 'popular' em favor da direção dos dominantes:

> **INTELECTUAIS E ELITE**
>
> Ora, os indivíduos de elite que compõem o mundo da indústria e dos negócios [...] estão entre os mais ativos criadores da estética contemporânea. (p. 59).
> A arte de nossa época está no seu lugar quando se dirige às elites. A arte não é coisa popular [...]. A arte não é um alimento necessário exceto para as elites que devem se recolher para poder dirigir. (p. 68).

Além disso, confirmando nossa leitura a respeito da incompreensão de sua posição enquanto camada dominada da classe dominante, Jeanneret-Gris clama por um reconhecimento e uma retribuição, que não estava, de qualquer forma, reservada aos 'intelectuais, independentemente de suas contribuições, que ele se apressa em ressaltar e oferecer:

> A sociedade moderna não retribui judiciosamente os intelectuais [...]. Estaríamos entusiasmados em construir e evitaríamos a revolução. (p. 201).

Vale lembrar um tipo de retribuição que efetivamente foi (e continua sendo) dado aos colaboradores da dominação, a monetária, pela qual Jeanneret-Gris sempre foi ávido (como já constatamos alhures - FAZION, 2017). Que não se entenda aqui qualquer tipo de crítica à retribuição monetária recebida pelos arquitetos por seu trabalho, pois esta é um dos princípios de toda atividade profissional - apenas lembramos que, embora encoberta por um discurso pretensamente de princípios mais 'nobres', a relação monetária também é um dos fatores de dominação. Uma das mágoas de Jeanneret-Gris parece ter sido a pouca (segundo seus critérios) retribuição recebida ao longo de sua vida, contrastando com os epítetos de gênio com os quais foi incensado por vários críticos importantes.

Ainda pretendendo fazer parte da elite (mas sempre lamentando não fazer parte plenamente, ao menos das posições mais elevadas socialmente), Jeanneret-Gris toca no tema da decoração e dos ornamentos (ecoando Loos):

> **DECORAÇÃO**
>
> Os florões, as lâmpadas e as guirlandas, [...] as besteiras 'gagás' dos caipiras nos ofendem. (p. 61).
> Por que esses papéis nas paredes, cheios de cores, de desenhos, de miniaturas desenhadas e multicoloridas? [...] Seus gessos e papéis coloridos são insolentes como os criados [...]. (p. 77).
> [...] passou-se das satisfações primárias (o decorativo) às satisfações superiores (matemática). (p. 93).
> A decoração é de ordem sensorial e primária assim como a cor, e convém aos povos simples, aos camponeses e selvagens. [...] O camponês gosta do ornamento [...]. (p. 97).

Sabendo, por experiência própria tanto no contato com seus eventuais clientes quanto pelo número limitado deste, que suas opiniões estéticas estavam longe de alcançar as graças de um grande público, só resta a Jeanneret-Gris rebaixar discursivamente este público, chamando-o de caipira, selvagem, primário, e chamando a si mesmo e aos deus de superiores. Não há outro argumento contra a ornamentação. É necessário estabelecer uma inversão (discursiva) das posições nos campos, em busca de poder efetivamente ocupar as posições elevadas que almeja.

Mas o mais significativo para nossa leitura é realmente a ausência de qualquer argumento sério contra os ornamentos. Repetindo Loos, é numa

suposta 'moral' que Jeanneret-Gris busca apoiar esta lacuna conceitual. Espanta perceber que muitos arquitetos das gerações seguintes tomariam este discurso por genial e acatariam a postura anti-ornamento como um princípio válido por si mesmo.

A questão da ornamentação não seria o único aspecto importante na definição da arquitetura modernista. Como o campo esteve sempre, em alguma medida, ligado às questões da tradição (representada pelas continuidades formais e pelas transições estilísticas repletas de hibridismos, assim como pela referências formais explícitas, especialmente na passagem para o século XX, época daquilo que chamamos 'ecletismo'), e como um dos princípios modernistas era justamente a ruptura com as tradições para o surgimento de uma nova, o tema do passado e da tradição acabava sempre surgindo nas formulações modernistas. Como para conquistar posições num campo é necessário remover delas seus ocupantes, Jeanneret-Gris, com seu estilo audacioso realiza leituras bastante peculiares:

> **ROMA**
>
> Em Roma, o Feio é legião. [...] uma cidade que se amontoa não é bela. (p. 105).
> Conservemos dos romanos o tijolo e o cimento romano e a pedra calcária e vendamos aos bilionários o mármore romano. Os romanos nada sabiam do mármore. (p. 111).

fig. 4.7 - Roma: Chiesa di Santo Ignazio e prédios adjacentes na Piazza.
Foto do autor.

O ataque frontal a uma cidade admirada ao longo dos séculos nada tem de casual. Sendo a estadia em Roma considerada como um estágio importante no aprendizado dos arquitetos, Jeanneret-Gris propõe uma leitura contrastante, típica de um '*enfant terrible*'. Mas, para aqueles que 'sabem muito' (supostamente, apenas os modernistas...), afinal, Roma pode ser uma lição, pois de tudo Jeanneret-Gris afirma poder compreender a essência e o importante. E ainda propõe vender os mármores aos bilionários, certamente idiotas que nada sabem e que podem ser enganados por um esperto modernista! A mesma empáfia se revelaria nos projetos (que ninguém solicitou) para a renovação do Rio de Janeiro, ou no Plan Voisin, felizmente nunca realizados.

Neste contexto, não é difícil compreender a lógica interna que levava ao desrespeito por qualquer consideração alheia aos argumentos corbusieranos. Como nem o cliente nem a tradição deveriam ser levados em conta, e como a indústria era o modelo, a 'máquina de morar' se transforma em ideal a ser perseguido:

> **MÁQUINA DE MORAR**
>
> É preciso [...] considerar a casa como uma máquina de morar ou como uma ferramenta. [...] As janelas, as portas, devem ter suas dimensões retificadas; os vagões, as limusines, nos provaram que o homem passa por aberturas estreitas e que podemos calcular o espaço em centímetros quadrados, é criminoso construir w.c. de quatro metros quadrados. [...] A beleza? Ela existe sempre onde houver intenção e os meios **que são a proporção**; [...]. O coração só será tocado se a razão estiver satisfeita e isto pode ocorrer quando as coisas são calculadas. [...] o que pode nos deixar orgulhoso é ter uma casa prática como sua máquina de escrever. (p. 170).

Às pessoas, engrenagens do sistema produtivo, em tudo substituíveis e descartáveis, não deve ser dado senão o mínimo. A beleza, como já vimos, é supérflua e todos devemos enxergá-la no próprio sistema de produção, personificado nas máquinas. Fora disso, é o 'crime'. Esta nova arquitetura deve ter algumas características, que Jeanneret-Gris busca explicitar:

> **ELEMENTOS DA ARQUITETURA**
>
> [...] a arquitetura, que é coisa de emoção plástica, deve [...] EMPREGAR OS ELEMENTOS SUSCETÍVEIS DE ATINGIR NOSSOS SENTIDOS, DE SATISFAZER NOSSOS DESEJOS VISUAIS, e dispô-los de tal maneira QUE SUA VISÃO NOS AFETE CLARAMENTE **pela delicadeza ou pela**

> **brutalidade, pelo tumulto ou pela serenidade, pela indiferença ou pelo interesse** [...]. (p. 7. Maiúsculas no original, grifo nosso).
> [...] o exterior é o resultado de um interior. Os elementos arquiteturais são a luz, a sombra, a parede e o espaço. (p. 123).
> Sem uma boa planta nada existe, tudo é frágil e não dura, tudo é pobre mesmo sob a aparência confusa da opulência.(p. 127).
> O eixo é talvez a primeira manifestação humana; [...] o arquiteto confere fins a seus eixos. Esses fins, é a parede *[sic]* (o cheio, sensação sensorial) ou a luz, o espaço (sensação sensorial). (p. 133).
> [...] a substituição dos materiais naturais pelos materiais artificiais, dos materiais heterogêneos e duvidosos pelos materiais artificiais homogêneos e provados por ensaios de laboratórios e produzidos com elementos fixos. O material fixo deve substituir o material natural, variável ao infinito. (p. 165).

Assim, temos aqui alguns dos elementos característicos modernistas: a aceitação da brutalidade como possibilidade expressiva (novamente um ponto de contato com as ideologias de cunho fascista - é provável que Albert Speer aceitasse estas proposições sem ressalvas); o exterior como mera consequência; a retirada da importância da materialidade da arquitetura (para enfatizar os aspectos conceituais); a concentração nas plantas - pois discutir as fachadas seria retornar ao antigo padrão das considerações estéticas, das quais era necessário fugir; o falso conhecimento antropológico ('*O eixo é talvez a primeira manifestação humana*'); e, por fim, mas não menos importante, o abandono do natural em favor do artificial. Mais uma vez, espanta que tantos arquitetos (mas não tantos clientes) tenham abraçado como suas tais propostas conceituais, a rigor destituídas de fundamento.

Jeanneret-Gris extrapola a unidade arquitetônica para se dedicar à conformação das cidades, com a mesma verve:

> **CIDADES: TRAÇADOS E 'NEGÓCIOS'**
>
> Está na hora de repudiar o atual traçado de nossas cidades pelo qual se acumulam os edifícios empilhados, se enlaçam as ruas estreitas cheias de barulho [...]. As grandes cidades se tornaram demasiado densas para a segurança dos habitantes e no entanto não são suficientemente densas para responder ao fenômeno inédito dos "negócios". [...] (p. 33)
> [...] a grande empresa é hoje um órgão sadio e moral. (p. 203).
> Atualmente, há unanimidade em considerar como prosadores perigosos, vadios, incapazes, obtusos e ansiosos, os poucos que, tendo compreendido a lição do homem primitivo na sua clareira, pretendem que existam traçados reguladores. (p. 45)

Colocando-se entre 'os poucos' que compreendem, e novamente revelando um falso conhecimento antropológico, Jeanneret-Gris fala da lição ancestral (não sem utilizar o epíteto 'primitivo', sempre revelador), sem deixar de enaltecer as grandes empresas que ele sonha em ter como clientes. O

importante é repudiar as cidades existentes, para que os modernistas possam construir outras em seu lugar, como máquinas produzidas em série, para pessoas geridas como máquinas:

> **MASSIFICAÇÃO**
>
> Não tirem a roupa no quarto de dormir. É pouco higiênico e isso cria uma desordem penosa. [...] Exijam paredes nuas no seu quarto de dormir. [...] Exijam o vazio. [...] Vão aos velhos castelos ver o mau gosto dos grandes reis. [...] O gramofone [...] lhes evitará a sala de concerto e as gripes [...]. suprimam os móveis e tapetes do Oriente. [...] A mecânica traz consigo o fator de economia que seleciona. Há um sentimento mecânico, sentimento moral. (pp. 81 - 85).
> Todos os homens têm as mesmas necessidades. (p. 89).

O arquiteto pretende se imiscuir nos mais íntimos recônditos da vida pessoal para também aí ditar suas regras. Supondo-se dotado de um conhecimento superior, afirma saber aquilo que todos os homens necessitam, e afirma-os iguais (a não ser pelas exceções, como ele próprio, talvez). 'Evitar as salas de concerto' não significa outra coisa que propor o confinamento, sempre após cumprir suas obrigações para com o sistema produtivo. Por fim, moral e mecânica reduzidos a um mesmo denominador comum, a arquitetura moderna.

E assim, coroando toda esta bizarra argumentação, chegamos á famosa afirmação:

> **ARQUITETURA OU REVOLUÇÃO**[6]
>
> As diversas classes ativas da sociedade não têm mais um abrigo conveniente, nem o operário nem o intelectual. É uma questão de construção que está na chave do equilíbrio rompido hoje: arquitetura ou revolução. (p. XXXIII).

Sim, há mais aí do que a simples constatação de que a carência de habitação pode levar a convulsões sociais. Há a revolução francesa e, especialmente, a russa, então recente, mostrando o quanto o 'povo' pode ser perigoso para as elites. É necessário criar um remédio que entorpeça mas não aniquile (pois é necessário que alguém produza). Arquitetura! Mas não qualquer arquitetura, evidentemente; deve ser mecânica, massificada e redutora dos estímulos sensoriais, para que os homens que nela vivem possam vir a ser, enfim, 'máquinas de viver'.

[6] Um artigo da lavra do pesquisador, intitulado 'Arquitetura Moderna e Comunismo', ainda inédito (mas que esperamos publicar em breve), trata especificamente das implicações desta afirmação.

* * *

Como já dissemos, não s trata aqui de realizar um julgamento sobre o homem ou sobre a obra, o que seria extemporâneo e irrelevante. A questão que levantamos é: como foi possível que as gerações seguintes, chegando até nosso tempo, tenham permanecido submissas a este discurso, que vai do inconsequente ao insensato, passando pela bizarrice, e cujas proposições carregam em si, potencialmente, imensos danos para a tessitura das cidades e, consequentemente, para a vida de todos. Não é um exagero identificar algumas partes do discurso de Jeanneret-Gris com aqueles proferidos quase à mesma época por Hitler, Speer, etc[7]., percebendo inclusive que suas consequências têm sido tão funestas quanto, podemos imaginar, teriam sido as de um nazismo que houvesse triunfado, com o agravante de que nunca houve uma força aliada pronta a combatê-lo.

É necessário estabelecer uma nova leitura para estes textos, baseada na experiência adquirida na confrontação com o modernismo desde há quase um século. Como veremos em seguida, o esforço foi intenso e, ao menos na esfera acadêmica e intelectual, bem sucedido, de maneira a possibilitar a ascensão do modernismo às posições dominantes no campo, sempre escudado pelas forças econômicas prontas a financiar o estilo que estas identificaram como a sua representação mais fiel.

4.3. 1941 - Espaço, tempo e arquitetura - Sigfried GIEDION.

No final da década de 1930, Giedion, beneficiando-se de suas relações com arquitetos modernistas que ocupavam então posições importantes em universidades americanas[8], proferiu uma série de seminários em Harvard[9], dos quais ele extraiu o material para compor 'Space, time, and architecture'. O

[7] Cabe lembrar que o nazismo, mais fundamentado em idéias de cunho social do que econômico, não se identificou com as propostas da arquitetura modernista.

[8] "*[...] o futuro não esquecerá que duas instituições eminentes, na mesma cidade, deram à arquitetura contemporânea uma oportunidade de moldar as gerações em crescimento*". (GIEDION, 2004, p. 538.). A respeito da migração de arquitetos europeus para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra, bem como sua inserção nas universidades americanas, ver WOLFE (1991).

[9] Convidado por Gropius para as 'Charles Eliot Norton Lectures'. (GIEDION, 2004).

historiador havia sido co-fundador dos CIAM em 1928 e ocupava desde então o cargo de secretário geral.

Giedion, intelectual e erudito, possivelmente consciente da debilidade conceitual de obras como 'Por uma arquitetura', dedica grande esforço para construir um arcabouço de sustentação teórica para o modernismo, ao mesmo tempo em que se empenha para criar seus mitos relativos aos 'gênios criadores' (especialmente Jeanneret-Gris, mas também Gropius e Mies van der Rohe, com alguns poucos outros em posição coadjuvante).

O livro, de proporções enciclopédicas, trata em grande parte de fenômenos do passado, com ênfase para o Renascimento. Longe de ser casual, esta opção contém alguns traços que Giedion pretendia ressaltar: a erudição, que é um fator de distinção (BOURDIEU, 2007b), e a suposta ligação 'espiritual', que ele pretende demonstrar, entre o modernismo e algumas figuras específicas do passado. Esta, aliás, se tornaria uma das marcas de muitos discursos intelectuais modernistas, que sempre defenderam algum tipo de herança que os modernistas teriam recebido de antecessores ilustres (desde que os aspectos formais não fossem objeto de análise, evidentemente).

Na tentativa de angariar prestígio intelectual para a causa modernista, Giedion se dedica à tentativa de estabelecer uma ligação teórica entre as propostas modernistas e o que havia de mais avançado nos estudos da física, especificamente o conceito de espaço-tempo. Como estas teorias sempre foram de difícil compreensão para os leigos, Giedion já se coloca de saída em uma posição intelectual que pretende restringir sua apropriação e crítica por parte de todos que não estejam preparados para transitar nesta órbita, o que combina com a idéia modernista de menosprezar o público e dele se afastar. Embora esta argumentação não ocupe a maior parte do livro, é importante começarmos por ela não apenas porque ele contém a ideia central (já expressa no título), como porque a noção de que o modernismo representa as ideias mais avançadas de nosso tempo, mesmo que inacessíveis às pessoas comuns, permeia subliminarmente todo o livro e serve de sustentação para suas argumentações, nem sempre, como veremos, baseadas numa lógica compartilhável.

> A concepção atual de espaço-tempo [...] está na base de toda a arquitetura contemporânea. [...] foram respeitadas as condições cósmicas e terrestres [não] por meio da adoção das formas do passado, mas por meio de um vínculo espiritual com ele. p. 8.
>
> O olhar não é capaz de assimilar prontamente esse complexo [a Bauhaus em Dessau]; é necessário percorrer todos os seus lados, observá-lo de cima e de baixo. [...] Seu aparecimento, de certo modo, é testemunho do curso irracional da história. p. 525.

Falar em respeito por supostas 'condições cósmicas' significa lançar a discussão para esferas inacessíveis, colocando aí um certo grau de esoterismo que afasta, mais uma vez, o leigo. O 'vínculo espiritual com o passado', como já dissemos, é um sofisma que serve para dissimular a verdadeira e indistinta ruptura com o passado promovida pelo estilo, de modo a afastar resistências de amplas alas de historiadores e outros estudiosos, bem como de parte do público geral, para os quais o passado continua sendo uma importante referência, intelectual ou sentimental.

Mais grave é a tergiversação ao redor do tema do espaço-tempo[10]. Segundo Giedion, uma das características da arquitetura moderna seria o ato de que seus edifícios não podem ser assimilados a partir de um único ponto de vista, que é necessário percorrer seu interior e exterior (deste modo incorporando a variável 'tempo') para, a partir das sucessivas vistas e impressões, assimilar toda sua 'mensagem'. Fica evidente a maneira como intelectuais como Giedion passarão a abordar o modernismo: não apenas encobrindo as informações históricas pertinentes como criando uma confusão conceitual que só serve aos interesses modernistas, pois afasta o confronto direto com as obras do passado. Afinal, quem seria capaz de 'assimilar' com um único olhar, ou a partir de um único ponto de vista, o complexo de Alhambra em Granada, ou a Basílica de San Marco em Veneza (fig. 4.8)?

[10] '[...] *Sigfried Giedion produced a voluminous but nonsensical explanation for why this new architecture was based on the new science of the day, namely relativity and space-time. This propaganda worked brilliantly*'. (SALINGAROS, 2008, p. 52).

figura 4.8 – Veneza, Basílica de San Marco.
Foto do autor.

Não é demais lembrar que uma das características marcantes da arquitetura moderna, que Giedion não deixará de louvar, é a 'clareza' derivada da utilização das 'formas puras' pregada por Jeanneret-Gris, o que faz com que muitos edifícios modernistas (veja-se os arranha-céus de Mies van der Rohe nos EUA) sejam de uma concepção tão simplificada que é, efetivamente, possível apreender todas as suas características formais em apenas um relance. A história, no entanto, não importa para Giedion, apenas aquilo que dela ele possa separar para formar sua argumentação:

> O historiador, e especialmente o historiador da arquitetura, deve manter estreito contato com as concepções contemporâneas. Somente quando está impregnado pelo espírito de sua própria época é que o historiador está preparado para detectar aqueles aspectos do passado despercebidos pelas gerações anteriores. [...] Geralmente os historiadores vêem com desconfiança o entregar-se á maneira de pensar e sentir contemporânea, considerando-a uma ameaça à sua imparcialidade científica, à sua dignidade e amplitude de visão. pp. 32-33.
> Não é tarefa do historiador relatar ao público aquilo que lhe agrada ou desagrada pessoalmente. [...] Um julgamento absolutamente objetivo, desprovido de traços pessoais, é quase impossível. Não obstante, a infiltração do dado pessoal deve ser reduzida ao mínimo. p. 44.

A tergiversação é evidente. Uma obra construída toda a partir das preferências pessoais do autor, comprometido com um movimento do qual faz explícita apologia, ao mesmo tempo defende um distanciamento que ele não procura e, consequentemente, não obtém. Note-se que a questão aqui não é a defesa deste suposto distanciamento, que o próprio Giedion reconhece como

impossível, mas o fato de ele se afirmar acima e além das contaminações do gosto.

Ao contrário do que ele afirma, e a História contemporânea já avançou suficientemente neste entendimento, o historiador pode revelar seu gosto pessoal sem problemas, e construir suas interpretações a partir dele; porém, esta opção deve ser clara e explícita, deixando aos eventuais leitores a opção de concordar ou não. Deve também buscar uma argumentação que possa ser compartilhada, concorde-se ou não com ela. Não é o que faz Giedion; ele afirma uma coisa e faz outra. Com uma argumentação que beira a insensatez, revela uma paixão que não se preocupa com a veracidade, nem com o bom-senso, e constrói o discurso apologético por excelência. E gerações a seguir tomarão este tipo de livro como base para suas realizações e reflexões, como constata a apresentação da edição brasileira do livro:

> Espaço, tempo e Arquitetura é um livro-chave. [tornou-se] a narrativa mais difundida da arquitetura moderna, inserindo-se num largo conjunto de ações voltadas para a promoção de seus princípios e postulados básicos. [num] tom persuasivo, próximo da militância [de] um dos principais e mais obstinados articuladores do CIAM [...] palavras entusiasmadas [...] uma narrativa legitimadora do Movimento Moderno [...] nenhuma outra narrativa foi tão eficaz [...]. (pp. XIII-XV).

Para Giedion, o historiador deve 'estar impregnado pelo espírito de sua época'; ele deixa claro que, a julgar pelo seu próprio exemplo, estar impregnado significa uma aceitação condescendente que afasta a visão crítica em favor de uma identificação com seu tempo, ou seja, colocar-se nas próprias lutas do Campo enquanto estas são travadas, tomando uma posição clara. Segundo ele, desta forma o historiador poderia enxergar mais amplamente do que as gerações anteriores. Não é á toa que os demais historiadores vejam esta postura com desconfiança, pois colocar-se dentro das lutas de um campo sobre o qual se pretende escrever a história sem dúvida fragiliza a posição do estudioso, como, aliás, podemos constatar agora. Este salto arriscado só pode ser bem sucedido á medida em que a posição defendida se torna dominante no campo, o que estava prestes a acontecer e pode ser considerado como uma intuição acertada, temporariamente, como deixa claro o próprio Giedion:

> As direções em que a arquitetura irá se desenvolver têm se tornado cada vez mais claras [...]. p. 5.

Giedion parece ter percebido, ainda, os elementos de massificação globalizante que viriam a proliferar, especialmente na segunda metade do século XX:

> Uma civilização universal está em via de constituição. p. 7.

Era importante, no entanto, afastar a discussão sobre a arquitetura da questão da forma, uma vez que a confrontação de formas com estilos do passado não poderia ser senão desvantajosa para os modernistas:

> [...] devemos evitar ao descrever a arquitetura contemporânea: a palavra 'estilo' [...] abrimos caminho para uma abordagem formalista. [...] Trata-se, isso sim, de uma postura diante da vida [...] a interpretação de um modo de vida válido para nossa época. p. 4.

Segundo esta leitura, apenas o 'modo de vida' proposto pelos modernistas poderia ser válido para nossa época – por que este 'modo de vida', juntamente com sua manifestação formal, estava em sintonia com as tendências de massificação industrializada e impessoal que interessavam às camadas economicamente dominantes. Assim como outros modernistas (notadamente Jeanneret-Gris), havia em Giedion a tendência a renegar tudo (atual ou passado) que não estivesse de acordo com estas tendências, e isto sempre apresentado com um fato antropológico universal:

> O enorme amontoamento de seres humanos inspira horror à humanidade. p. 5.

Assim, destilando um ódio às cidades como sempre existiram (o que, aliás, tornava fácil propor sua destruição à la Plan Voisin...) e identificando os problemas físicos das cidades (ausência de um sistema adequado para a manutenção da salubridade) com as próprias cidades, sem conseguir (ou sem desejar) distinguir aspectos sanitários de aspectos urbanísticos, consolida-se um discurso falacioso que viria a dominar as discussões durante décadas e ainda apresenta suas marcas no tão conhecido descaso com o patrimônio (CHOAY, 2006).

Neste contexto, Giedion apresenta seus heróis prontos a enfrentar os vilões legados (e também ligados) pelo passado:

> Le Corbusier, mais que outros, estava intimamente ligado ao Presente Eterno que vive nos artefatos criativos de todos os períodos. p. 9.

> Os artistas mais criativos deste período [...] Em suas obras, o passado, o presente e o futuro se fundem como a totalidade indivisível do destino humano. p. 14.

É interessante notar que aqui se manifesta uma tendência a glorificar Jeanneret-Gris que viria (como veremos nas obras analisadas em seguida) a se consolidar, sem que em nenhum momento se apresentem evidências a respeito da alegada superioridade do suíço. De fato, mesmo evidências em contrário são sistematicamente ignoradas, ou recebem complexas explicações tergiversantes.

Na esteira desta argumentação tendenciosa, Giedion avança para interpretações arquitetônicas:

> Desde os tempos da Roma Imperial, o espaço interno tem sido o problema central da arte da construção. p. 15.
> Mesmo os maravilhosos pátios e praças urbanas do período final do barroco, circundados por paredes, constituíam uma forma de espaço interno, coberto pelo céu. p. 18.
> Para que a parede se tornasse elemento constituinte de um volume, foi necessário, antes de tudo, despi-la de todas as erupções decorativas do século XIX. p. 21.
> Observa-se por toda parte uma tendência para aviltar a parede com novos elementos decorativos. p. 23.

É como se o aspecto externo dos edifícios (desde Roma Imperial!) nunca tivesse sido importante, e todos os esforços empreendidos no embelezamento de fachadas e volumes fossem desprezíveis – só assim é possível manter a defesa de uma arquitetura cujo aspecto tende a ser esteticamente decepcionante. Avançando além do falso conhecimento antropológico (compartilhado com Jeanneret-Gris, como já vimos), o falso conhecimento sobre arquitetura se manifesta explicitamente. Não é concedida existência a nenhum espaço externo, transformado discursivamente em um tipo especial de espaço interno.

Na sempre presente batalha conceitual contra o 'ecletismo'[11], a decoração se torna 'erupção' cuja interrupção seria condição para que as paredes se tornassem parte de volumes... Resta ao leitor imaginar o que as paredes teriam sido até então, e como a arquitetura podia existir sem volumes. Felizmente (para nós), Giedion constata que a existência dos ornamentos persiste, a despeito de todo discurso modernista em contrário.

[11] Utilizamos aqui a denominação simplificada, inicialmente depreciativa, que se tornou corrente na designação da arquitetura de fins do século XIX.

Outra constatação interessante de Giedion diz respeito ao pouco apreço que os edifícios modernistas tendiam a angariar perante o público em geral; este é um dos atores pelos quais, já na primeira metade do século XX, prédios modernistas eram destruídos e substituídos, sem terem recebido nenhum tipo de consagração (sempre esperada pelos modernistas):

> Os edifícios que mais autenticamente representam este período foram ignorados pelo público. p. 26.
> O que nos preocupa, no entanto, é que não haja nenhum sentimento particular pelo que está sendo destruído. p. 38.

Deve-se ressaltar que esta destruição estava totalmente de acordo com os princípios modernistas, que pregavam a constante renovação como um ator de adequação a seu tempo. É importante ressaltar que, neste ponto, alguns modernistas tiveram um intuição parcialmente acertada; a arquitetura moderna estava realmente de acordo com algumas tendências de seu tempo (notadamente, a massificação, a despersonalização, a transformação programática da arquitetura em ferramenta de dominação), apenas não aquelas que os próprios modernistas apontavam como tais:

> [...] tudo em arquitetura reflete as condições do tempo do qual ela brota. [...] Não importa o quanto uma época procure mascarar-se, sua verdadeira natureza se manifesta na sua arquitetura. p. 46.

Devemos reconhecer que a arquitetura moderna reflete certas condições de seu tempo; no entanto, estas condições dizem respeito às camadas social e economicamente dominantes, interessadas nos efeitos de dominação simbólica, não a condições universais, muito menos antropológicas como queriam estes modernistas. Estas observações convergem, aliás, com uma citação feita por Giedion, na qual transparece, sob outra ótica, uma lúcida percepção a respeito das condições impostas por uma época às suas manifestações arquitetônicas:

> [segundo John Root, em 1890, os modernos edifícios comerciais] 'deveriam, por sua proporção e massa, transmitir uma idéia das grandes, permanentes e conservadoras forças da civilização moderna.' p. 410.

Neste ponto, Giedion apresenta uma avaliação a respeito do passado da qual pretendemos nos servir, apenas invertendo o ponto de vista, para avaliar as próprias realizações modernistas. Enquanto consideramos questionável aplicar este tipo de julgamento a qualquer período, pelo simples fato de que

este tipo de generalização, que não reconhece nuances nem determinações histórico-sociais, representar uma compartimentação que não condiz com os processos graduais, híbridos e oscilantes que caracterizam as transições entre períodos ou estilos arquitetônicos, nos parece razoável aplicar aos modernistas os mesmos padrões interpretativos que eles aplicaram aos períodos que os precederam:

> Se a nossa cultura fosse destruída por forças brutais – ou mesmo se continuasse a ser aterrorizada por elas – o século XIX teria que ser julgado negativamente por ter feito um mau uso do homem, dos materiais e do pensamento humano, como um dos períodos mais deploráveis da história, enfim. p. 189.

É evidente que tal combate ao século XIX nada mais é que uma manifestação da luta pelo domínio do campo: é necessário desbancar os antecessores para ocupar-lhes as posições (BOURDIEU, XXXX), enquanto é possível enaltecer (ainda que apenas como efeito discursivo, como faziam estes modernistas) um passado mais longínquo, ao qual se pode fazer deferências e do qual, supostamente, se pode herdar aspectos. Porém, se torna interessante quando aplicamos o mesmo julgamento aos modernistas, como veremos no capítulo 5, e colocamos suas realizações sob a lupa proposta pelos próprios.

No entanto, não podemos deixar de notar certas incongruências no discurso de Giedion. Para não isolar a arquitetura moderna de todas as tendências passadas (o que corresponderia a angariar antipatias de todos, exceto os próprios modernistas), os modernistas[12] consideravam necessário localizar algum laço, com alguma tradição, desviando assim a atenção de um traço que consideramos definidor da arquitetura moderna, notadamente em seus aspectos formais: a ruptura com a linha de continuidade de raízes ancestrais. Assim, afirma Giedion:

> A arquitetura contemporânea é uma continuação destas tendências: o produto de um grande fluxo de desenvolvimento que dominou todo um século. p. 207.
> [...] em meados do século XIX o arquiteto percebeu que sua posição privilegiada estava ameaçada e que as tradições de sua arte estavam superadas. p. 240.

[12] Os modernistas brasileiros de primeira geração se esforçaram para demonstrar laços entre suas realizações e estilos históricos manifestos no Brasil, o que deixou marcas profundas, por vezes de funestas consequências, nas interpretações historicistas realizadas pelos responsáveis por salvaguardar o patrimônio arquitetônico do país; ver FAZION, 2010.

Já aqui o século XIX não parece tão deplorável, afinal. Basta entendê-lo como um ponto num fluxo de desenvolvimento, que culmina com o modernismo. Assim como Jeanneret-Gris, Giedion coloca a arquitetura em cheque, de modo que os arquitetos se vêem obrigados a reconhecer a 'estética dos engenheiros' que o suíço tanto valorizava.

Mas a confusão é levada ainda mais adiante. Desprezando qualquer consideração formal (fig. 4.9), Giedion compara, supostamente por uma via conceitual, as obras de Jeanneret-Gris com uma realização de Eiffel (algo similar ao que veremos em Zevi, mais adiante):

> Cinco décadas após a construção do Bom Marché de Eiffel, o mesmo prazeroso jogo de luz conseguido por meio de perfurações no espaço é encontrado nos interiores e exteriores de Le corbusier [...]. p. 265.

figura 4.9: Le Bon Marché, Paris. Obra de Boileau e Eiffel, entre outros.
Difícil imaginar uma arquitetura que corresponda menos àquela
proposta e executada por Corbusier.
fonte: Wikimedia Commons.

Porém, mesmo utilizando exemplos do passado como referências, Giedion não vacila em seu julgamento a respeito de tudo que foi produzido no século anterior:

> Por décadas inteiras, ao longo da segunda metade do século XIX, não se encontra qualquer obra de relevância. p. 319.

> A ambição ressurge e traz consigo coragem e vigor para combater as forças que haviam impedido que a vida encontrasse suas formas verdadeiras. p. 320.

Tratando, portanto, como irrelevantes as obras de Gaudí (fig. 4.10), Guimard, Horta, Mackintosh, etc, Giedion afirma que havia 'formas verdadeiras' (as modernistas), que era preciso trazer à vida, em oposição a algum tipo de 'falsas formas', empregadas até então (e, podemos entender, desde sempre).

figura 4.10: A mundialmente aclamada Casa Milá, obra de Gaudí.
Para Giedion, irrelevante.
Foto do autor.

Como seria de se esperar, Giedion procura explicar como seriam as 'formas verdadeiras', detalhando alguns aspectos do receituário modernista:

> De acordo com a explicação simplista mais tarde apresentada, o movimento resultou da adoção de dois princípios: **o abandono dos estilos históricos** e – como consequência disso – a '**adaptação à função**' como critério. A explicação é correta, na medida em que ambos os fatores estavam envolvidos, porém não vai longe o suficiente. O movimento retirou sua força das **exigências morais** que constituíam sua fonte real. O clamor se fazia ouvir: 'Chega desta atmosfera infecta!'. p. 320, grifos nossos.

Coerente com seus propósitos, mesmo abordando a proposição sobre as formas Giedion não chega sequer a discutir aspectos formais. A constatação do abandono de estilos históricos é importante, na medida em que converge com nossa observação relacionada à identificação do estilo modernista (ver

cap. 5, a seguir). A suposta 'adaptação à função' não passa de um sofisma (ou mero engodo, a depender da dureza de avaliação aplicada), uma vez que houve sempre uma preocupação formalista entre os modernistas, evidenciada pela possibilidade de seu reconhecimento enquanto modernismo a partir da simples observação externa (novamente, ver cap. 5). Além disso, a adaptação à função tem sido uma preocupação permanente na elaboração da arquitetura, uma vez que não existe edificação desprovida de função, assim como tampouco se pode conceber uma divergência entre forma e função como um princípio da arquitetura pré-modernista. Apenas a maneira de entender a relação entre ambas é que passa a fazer parte dos discursos modernistas na medida em que seus autores pretender elidir a discussão sobre as formas, algo que, como já dissemos, não seria vantajoso para a arquitetura moderna em geral. Assim, colocada (discursivamente) em posição subalterna, a forma desaparece gradualmente da discussão.

Porém, outro aspecto significativo é destacado por Giedion: alegadas 'exigências morais' que teriam dado forças ao movimento moderno. Uma 'atmosfera infecta' estaria sendo sentida, gerando um 'clamor'. Neste ponto, como em outros, Giedion converge com as opiniões de Jeanneret-Gris, que também via em seu tempo elementos que necessitariam de uma 'limpeza'; pensamentos que coincidem, aliás, com perspectivas adotadas pelos higienistas[13], além de apresentar semelhanças com os ideários fascistas de todo tipo. Para além das lutas do campo, estes pensamentos podem ser entendidos como um alinhamento com lutas mais amplas, no campo do poder como um todo.

Longe de significar apenas uma leitura enviesada por alguma antipatia pelo modernismo, encontramos afirmações de Giedion que corroboram nossa leitura:

> Tais detalhes não são casuais ou acidentais, precisamente porque se antecipam a desenvolvimentos posteriores, só podem ser criados por mentes inconscientemente tocadas pelo futuro. p. 513.

Tais mentes 'tocadas pelo futuro', ou seja, pertencentes a seres especialmente dotados, indicam o olhar destes autores com relação à

[13] No manifesto do CIAM de 1928, secretariado por Giedion, lê-se: 'a área dos apartamentos, **de acordo com os higienistas**, pode ser consideravelmente reduzida [...].' *in* BENEVOLO, 2001, p. 508, grifo nosso.

humanidade em geral: seres inferiores que devem ser conduzidos pelos escolhidos rumo a um futuro 'desinfetado' das influências imorais do passado. Não pode ser mera coincidência a semelhança com os discursos da extrema direita européia da época.

Além da comparação (em tudo imprecisa e voltada à criação de uma confusão conceitual) com obras consagradas do passado, tentando discursivamente elevar o modernismo a patamares que o estilo não havia conquistado pela simples manifestação de suas obras, aparece sempre o desprezo pelas pessoas 'comuns' (ou seja, todos com exceção dos iluminados modernistas):

> [os] edifícios [de Otto Wagner], à maneira das primeiras obras florentinas e do alto Renascimento, eram famosos por suas plantas excelentes. [...] Seu desprezo com relação ao julgamento do leigo, 'que sempre foi e é desastroso em sua influência' reflete a sua amarga experiência pessoal. [...] Wagner estava caminhando rumo à arquitetura moderna. pp. 344-345.

Se o desprezo pelo leigo é um sinal do caminho rumo à arquitetura moderna, então neste ponto devemos concordar com Giedion, a despeito de sua leitura teleológica. Ele dá mais indicações a respeito desta postura adotada pelos modernistas:

> O período do Werkbund representou uma completa mudança de status para o arquiteto na Alemanha. Nesse período, ele deixou de ser subserviente aos clientes e empreiteiros [...]. p. 509.
> [...] casas mais espaçosas não foram tão felizes em seu projeto, tendo [Gropius] que atender às extremadas exigências particulares dos clientes. p. 530.

A relação com os clientes é vista como um estorvo. Os modernistas pretendiam alcançar um status de independência e liderança, no qual seriam os porta-vozes de uma nova era, por vezes com uma postura messiânica. Os clientes, naturalmente, tinham suas exigências, não apenas porque eram eles que pagavam pelos projetos e obras, mas porque eles teriam que habitar as casas que comissionavam, e as posturas programáticas dos modernistas sem dúvida colocavam sérios empecilhos, prontamente reconhecidos pelos clientes, para uma utilização satisfatória, seja do ponto de vista estético ou nos aspectos funcionais (supostamente tão caros aos modernistas).

No caso de Gropius, fica claro que sua necessidade ou disposição em angariar clientes colocava em cheque seus princípios projetuais, que ele,

aparentemente, podia deixar de lado em prol da continuidade da sua prática profissional. Isso, ao menos, quando se tratava de clientes particulares que buscavam um projeto para suas residências; a relação é diferente quando o cliente é uma empresa ou instituição, provavelmente devido à impessoalidade destas, ou ainda devido ao fato de estas buscarem uma maior sintonia com os princípios em voga no campo, além da busca por notoriedade, etc. Assim, para a Fábrica Fagus, Gropius consegue estabelecer um projeto de acordo com os princípios modernistas:

> A primeira grande encomenda feita a Gropius, após abrir seu escritório próprio, foi a fábrica Fagus. [...] A ruptura entre pensamento e sentimento, que havia agido como uma doença de ossos na arquitetura européia, foi curada. p. 510.

Giedion se apressa em dar por 'curada' a doença que ele identifica: a ruptura entre pensamento e sentimento. Seria supérfluo insistir aqui em quanto estas afirmações são infundadas, motivadas unicamente pelo desejo de Giedion de justificar as posturas modernistas através de um discurso relativamente obscuro. Fica evidente, além disso, que os modernistas tinham relações bem estabelecidas com a alta sociedade, da qual, inclusive, alguns faziam parte, pois estas relações são necessárias para obter contratos de vulto, como com a Fagus.

É interessante notar que estas relações são determinantes em aspectos fundamentais da definição de rumos do movimento moderno. Para Giedion, basta citar Alma Mahler para dar como justificada uma escolha de Gropius no campo do ensino, demonstrando o quanto, para eles, estas relações eram importantes, acima de qualquer consideração teórica ou conceitual:

> A influência expressionista não foi vantajosa para a arquitetura. [...] desde o início a Bauhaus se propôs a unir a arte e a vida industrial e a encontrar as diretrizes para uma arquitetura contemporânea válida. [...] Gropius instintivamente se deu conta da inadequação do expressionismo e da necessidade de distanciar-se dele. [...] Seguindo a recomendação de Alma Mahler, designou o primeiro curso de desenho básico [...] ao jovem pintor suíço Johannes Itten. p. 515.

Não parece necessário, para Giedion, discutir o expressionismo; é dado como morto, por inadequação. 'Instintivamente', os iluminados modernistas, apoiando-se em personalidades do *grand monde*, tomam suas decisões. Em seu livro 'Da Bauhaus ao nosso caos', Wolfe (1989) esmiúça brilhantemente

esta história, e demonstra como fatores alheios à arquitetura foram importantes para a definição dos rumos do movimento moderno. Para Giedion, novamente, foi a 'agudeza de espírito' de alguns homens importantes que abriu o caminho para os modernistas na América:

> [...] a América, após o papel preponderante dos negócios, carecia de uma nova orientação espiritual. [...] o espírito da arquitetura americana havia degenerado num classicismo mercantil. O impulso para se livrar dessa desastrosa decadência tinha de vir de fora. [...] alguns homens de instituições importantes, dotados de agudeza de espírito, sentiram a necessidade de convidar arquitetos como Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Moholy-Nagy e posteriormente Alvar Aalto para serem professores na América. pp. 527-528.

Já bem estabelecidos na América, ocupando posições importantes no mundo acadêmico, os modernistas não tiveram dificuldades em obter contratos importantes, especialmente numa sociedade em que as parcelas dominantes se viram refletidas nas altas torres de aço e vidro:

> [...] no edifício da Pan American de Gropius, em Nova York. [...] isolado, ladeado por estruturas aleatórias [...] erguendo-se bem acima da Grande Estação Central de Nova York. Embora seu tamanho tenha suscitado polêmicas acaloradas, sua sensibilidade estrutural não pode ser refutada. p. 542.

Não admira que o tamanho da torre tenha suscitado polêmicas, uma vez que a insensibilidade do projeto em relação ao seu entorno é total; de fato, mais que insensibilidade, trata-se de ignorar, negar o entorno e qualquer relação externa ao próprio edifício. O que pode causar mais admiração é que um discurso como o de Giedion tenha sido levado tão a sério, por gerações seguidas, com uma argumentação tão infundada e imprecisa quanto a que fala em 'sensibilidade estrutural' para o prédio da Pan-Am (fig. 4.11). E mais: o discurso, previamente, retira a validade de qualquer contestação.

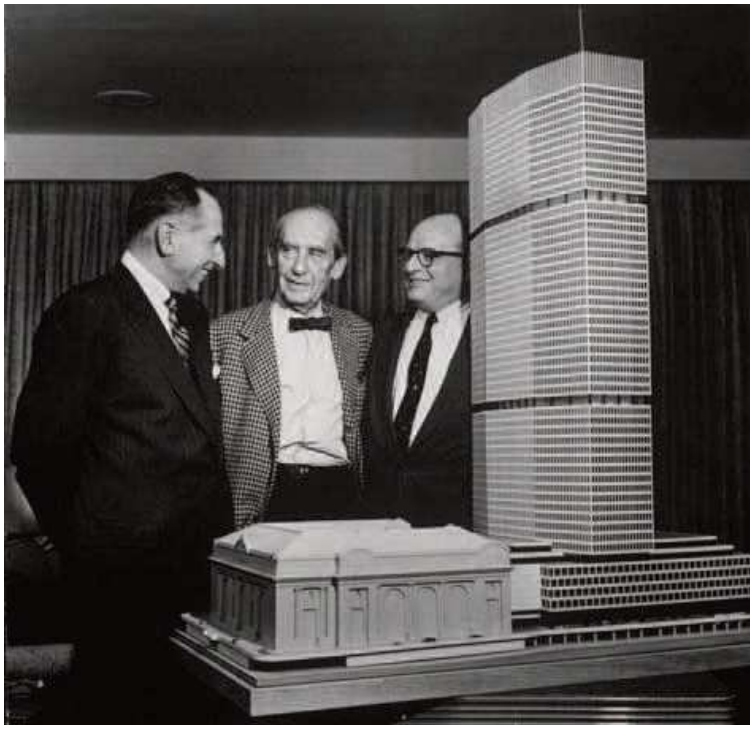

Figura 4.11: Numa foto de 1959, os arquitetos Emery Roth e Walter Gropius, acompanhados do empreendedor Erwin Wolfson, observam uma maquete do que viria a ser o Pan Am Building, hoje MetLife Building, ao lado do Grand Central Terminal. Sensibilidade estrutural? As fontes não registram o porque de o GCT figurar na maquete do novo edifício. Ironia? Fonte: New York Transit Museum.

No entanto, mais do que a Gropius ou outros arquitetos modernistas, é a Jeanneret-Gris que Giedion dedica sua maior admiração, beirando a idolatria. Com uma atenção especial dedicada não só aos projetos, mas também à maneira de pensar e agir de Jeanneret-Gris, Giedion constrói um discurso que, ao descrever Jeanneret-Gris como um gênio, um personagem dotado de uma missão messiânica e uma visão quase profética, afasta previamente qualquer possibilidade de relativização em relação a sua obra e suas proposições:

> Em seu trabalho, Le Corbusier mostrou a agudeza de espírito instintiva do gênio. p. 547.
> Desejamos ambientes que possam ser abertos ou fechados à vontade e rapidamente. Ambientes cujas divisórias externas possam ser descartadas quando quisermos. [...] A estrutura independente celebrava aqui uma aliança secreta com os nossos desejos ainda não plenamente formulados; na verdade, ela os antecipava. p. 553.

Além disso, Giedion também retoma aqui o falso conhecimento antropológico/sociológico, falando em nome de um 'nós' que sempre esteve longe de ser largamente representativo. As proposições de Jeanneret-Gris não apenas seriam proféticas, como capazes de atingir profundezas insondáveis da

psique humana... e não é por acaso que a 'antecipação' (de fato, a criação artificial) de desejos seja um dos princípios das estratégias de propaganda, desde o início do século XX (BERNAYS, 1928), princípios, aliás, compreendidos (talvez instintivamente) pelos artífices do movimento moderno em sua trajetória, por fim vitoriosa, de ocupação das posições centrais do campo.

Resta apenas a Giedion afirmar os supostos parentescos de estirpe, de modo a situar Jeanneret-Gris no panteão dos grandes mestres de todos os tempos. Para isso, faz uso de práticas discursivas que já comentamos, aproximando teoricamente obras modernistas e obras consagradas do passado, sempre elidindo a questão da forma. Assim:

> Já observamos tentativas [...] desta natureza nos edifícios do século XVII de Francesco Borromini. p. 549.
> Borromini esteve prestes a lograr a interpenetração do espaço interno e externo [...]. Então, no final dos anos 20, foi possível alcançá-la numa casa. [...] A indiferença com relação à Villa Savoye, infelizmente, é típica do destino de muitos dos edifícios de Le Corbusier, e não só dele [...]. p. 554.
> O Pavilhão Suíço é uma das mais criativas obras de Le Corbusier. [...] Na sua originalidade, é comparável às obras dos grandes períodos. p. 566.
> [...] um gênio como Le Corbusier [...] é o único arquiteto de nossa época com relação ao qual temos fundamentos suficientes para afirmar que era dotado de uma genialidade abrangente. [...] Rafael [...] Michelangelo [...] Bramante [...] cada um possuía uma genialidade abrangente que é renovada em Le Corbusier. p. 606.

O despudor com que Giedion coloca seu ídolo, um arquiteto no mínimo controverso, no mesmo patamar de grandes artistas consagrados e admirados ao longo de séculos, sem dúvida contribuiu para que a mistificação que propõe tivesse um alcance tão amplo como viria a obter, inclusive porque que no mundo acadêmico é considerado de bom tom evitar tais arroubos, de modo que, sendo Giedion um intelectual respeitado (talvez de modo superestimado, como podemos observar), suas observações são tomadas com reverência.

Não é de admirar, no entanto, que a Villa Savoye tivesse sido tratada com indiferença. Não tendo sido bem recebida nem mesmo por seus proprietários, com quem Jeanneret-Gris teve seguidas rusgas, e não significando para os 'leigos' (neste caso, todos exceto os próprios modernistas) nada além de um arroubo emblemático do movimento moderno, a Villa não poderia ter sido amplamente valorizada enquanto obra arquitetônica. Porém, tal indiferença em relação aos projetos de Jeanneret-Gris, ou mesmo uma recusa

explícita, não se limitavam ao âmbito das residências privadas. São numerosos os casos de não aceitação da arquitetura ou das propostas conceituais de Jeanneret-Gris:

> O concurso [...] para o Palácio da Liga das Nações [...] constitui um dos episódios mais instrutivos da história da arquitetura contemporânea. [...] Os métodos convencionais se mostraram incapazes de produzir soluções arquitetônicas para os problemas modernos. A prova dessa incapacidade muito contribuiu para abrandar a resistência popular com relação às soluções modernas. [...] Le Corbusier e Jeanneret [...] encontraram a solução mais compacta e bem concebida para tais necessidades. [...] A eliminação do projeto de Le Corbusier [...] foi uma das razões para a fundação dos CIAM em 1928. pp. 557-565.

É de se suspeitar que a resistência popular ao modernismo nunca tenha, de fato, abrandado; sabemos que quando um estilo se torna dominante em seu campo, as avaliações que se fazem a seu respeito tendem a ser influenciadas pelos julgamentos 'oficiais' (sancionados pelo campo – BOURDIEU, 2007, p. 24). O que sabemos, pelos relatos de Giedion, observador que ocupava posição privilegiada para poder relatar o que se passava com Jeanneret-Gris e seus projetos, é que também importantes clientes institucionais, mesmo com a dominância modernista no campo, não se sentiam tentados a tomarem-no como autor dos projetos dos quais necessitavam:

> Todos os partidos políticos da pequena cidade francesa de St. Dié, **incluindo aqueles de extrema esquerda**[14], incitados pelos acadêmicos, clamaram tão contundentemente contra o projeto que o centro de Le Corbusier foi condenado a permanecer no papel. p. 571, grifo nosso.
> Seus clientes [de Jeanneret-Gris] – pessoas que detinham o poder – se provaram incapazes de reconhecer aqueles que possuíam a criatividade e a imaginação [...] os métodos atrasados de sentimento de seus clientes. As visões errôneas dos clientes [...] Os clientes são incapazes de reconhecer instintivamente aqueles que carregam os germes do futuro. p. 590.
> [Para projetar o prédio da UNESCO] Ninguém estaria tão qualificado quanto Le Corbusier. [...] foi abruptamente colocado de lado pelo cliente. p. 592.
> O grande problema dos clientes de hoje no mundo ocidental – sua estreiteza de espírito, sua falta de confiança e de segurança interior [...] Na vida de Le Corbusier, não era o arquiteto mas o cliente que falhava. p. 595.

A equação é simples: aqueles que contratavam os projetos modernistas eram os esclarecidos, iluminados, visionários; aqueles que recusavam as propostas modernistas eram atrasados, ignorantes. Esta mistificação, que viria a ter sérias consequências no campo durante as décadas seguintes, impedindo

[14] Esta citação deixa evidente que se esperava – ou ao menos Giedion e Jeanneret-Gris esperavam – que seus projetos fossem automaticamente apoiados pelos partidos de extrema esquerda, o que é bastante revelador.

a consolidação de uma crítica lúcida às propostas modernistas, felizmente não conseguiu se consolidar amplamente fora do campo. Porém, nem mesmo todos os adeptos da causa modernista se sentiam plenamente à vontade com o alegado 'gênio':

> Todos os seus amigos e colegas sabiam que não era fácil trabalhar com Le Corbusier. [...] Ele chegou ao primeiro congresso [do CIAM] com a proposta para o nosso manifesto já impressa. p. 593.

Dotado de um messianismo a toda prova, Jeanneret-Gris chega ao primeiro CIAM com a proposta de manifesto (que, supostamente, deveria ser elaborado a partir das discussões que ali aconteceriam) já impressa. Aqui fica claro o quanto o suíço influenciou nos rumos da arquitetura moderna. Além de ter tido a sagacidade de sugerir um nome que viria a sintetizar uma maneira de entender a arquitetura e a contemporaneidade, alijando todas as outras possibilidades conceituais e projetuais da definição de 'moderno' e assimilando os significados possíveis da palavra (frequentemente ambíguos – BERMAN, 1989) a uma proposta arquitetônica específica, Jeanneret-Gris assume uma postura agressiva, não deixando espaço para que diferentes visões se estabeleçam.

Se os CIAM começam com uma variedade de posições divergentes, rapidamente se transformam em um conjunto muito mais homogêneo, de características marcadamente corbusieranas. O que é importante não apenas porque definiu aquilo que seria uma espécie de 'marca registrada' da arquitetura modernista – a concepção arquitetônica e urbanística de Jeanneret-Gris – mas também porque expôs alguns extremos que viriam a se tornar emblemas da repulsa e do horror ligados à arquitetura moderna que muitos viriam a desenvolver nas gerações seguintes, de certa forma condenando o estilo à fortuna crítica abertamente negativa que viria a receber de alguns autores (o que não significa dizer que esta postura conceitual e projetual viria a perder espaço junto á clientela que comissiona os 'grandes projetos', antes pelo contrário, como veremos no capítulo 6). Afinal, como explica Giedion:

> Le Corbusier lança sua visão sobre o caos da metrópole contemporânea [...] demolindo quarteirões inteiros [...]. p. 570.

Para Giedion, mesmo uma característica que, em geral, seria tomada como um defeito ou como a ausência de qualidade num projeto (longos

corredores obscuros), não passa de um detalhe que pode ser amenizado com o uso de cores vibrantes. O riso das 'ousadias' do projeto recairia, afinal, sobre os usuários do edifício, que não passavam de ignorantes ou equivocados (ao contrário dos comitentes do projeto, que nunca utilizariam o prédio e que seriam os esclarecidos e iluminados...).

> As características que fazem da Unité d'Habitation um espetáculo arquitetônico tão raro são suas qualidades plásticas. [...] Cores vibrantes são também empregadas [...] para suavizar a obscuridade desses longos corredores. [...] era um experimento ousado [...] colocando qualquer risco sob a responsabilidade dos habitantes e lojistas. pp. 572-575.

Num rasgo de lucidez, Giedion observa que seria necessário um certo distanciamento para que se pudesse elaborar um juízo mais apurado sobre as propostas de Jeanneret-Gris:

> É necessário aguardar um certo tempo antes de avaliarmos o significado completo da obra de Le Corbusier. É preciso gozar de uma perspectiva histórica a fim de proceder uma avaliação final a respeito de seus edifícios. p. 581.

Esta lucidez, no entanto, não dura o suficiente, e Giedion é capaz de elaborar uma crítica a respeito de um projeto que observa apenas através de desenhos e maquetes, mas sobre o qual não se intimida em lançar um julgamento não apenas definitivo, mas que coloca o prédio (apenas projetado) em posição única na história da arquitetura:

> O Centro Eletrônico da Olivetti [...] constitui a interação mais arrojada de formas abertas e fechadas que jamais havia sido envidada [...]. p. 609.

Mesmo com todos estes arroubos e excessos, a obra e os argumentos de Giedion viriam, como já dissemos, a ocupar lugar de destaque no universo discursivo modernista. A seguir, analisaremos obras posteriores, nas quais encontraremos ecos de 'Espaço, tempo e arquitetura'.

4.4. 1948 - Saber ver a arquitetura - Bruno ZEVI

Este livro traz, já em seu título, muito daquilo que constitui a lógica dos discursos a respeito da arquitetura moderna: em primeiro lugar, é necessário afirmar que se pretende ensinar como se deve ver a arquitetura, considerando que há uma carência desta compreensão. Isto porque, segundo a lógica dos modernistas, sua arquitetura não é compreendida ou apreciada porque as

pessoas não sabem como vê-la corretamente, ou sejam empregam referências (conceituais, visuais, etc.) que não são as apropriadas para uma avaliação 'justa' desta arquitetura.

Este argumento, evidentemente tautológico, corresponde à idéia modernista de que somente esta arquitetura 'corresponde ao seu tempo', e de que seria necessário desenvolver também uma sensibilidade específica que correspondesse a seu tempo, sensibilidade em tudo diferente de qualquer referência que possa ter lhe antecedido. Segundo esta lógica, os critérios, especialmente os estéticos, que tinham sido válidos ao longo dos séculos até então, não mais poderiam ser aplicados, sob pena de se chegar a julgamentos anacrônicos, ou coisa pior. Assim, afirma Zevi:

> É tarefa da segunda geração de arquitetos modernos, uma vez superada a ruptura psicológica do ato de gestação do movimento funcionalista, restabelecer uma ordem cultural. (p. 2).

Fica explícito que os modernistas almejam a uma nova ordem cultural, o que quer dizer que almejam impor seus princípios, se possível, inclusive para além do Campo. Mais adiante, Zevi afirma que não se pode 'usar pesos diferentes de apreciação para a arquitetura moderna e para a tradicional' (p. 4), e, como ele se propõe a ensinar a ver a arquitetura segundo o modelo moderno, não se pode pensar a arquitetura tradicional segundo seus próprios valores, que não seriam mais válidos, Isto equivale a uma condenação do antigo, por não se adaptar ao mundo 'novo'.

Mas o verdadeiro interesse de Zevi parece ser o de considerar em condições de igualdade obras e arquitetos de épocas passadas (consagrados pela consolidação dos julgamentos através dos séculos) e obras e arquitetos do presente, cuja única validação são os discursos apologéticos. Estabelece-se, assim, o status de gênios a arquitetos vivos cujas obras não são aceitas ou não agradam apenas àqueles que 'não sabem ver a arquitetura'.

Sob o argumento de que o que importa na arquitetura seria o 'espaço', Zevi propõe que se abandone a apreciação de fachadas e volumes, pois

> [...] as quatro fachadas de uma casa, de uma igreja ou de um palácio, por mais belas que sejam, constituem apenas a caixa dentro da qual está encerrada a jóia arquitetônica. [...] ninguém jamais pensou em confundir o valor da caixa com o valor daquilo que ela contém. (p. 20).

Desta forma, Zevi pretende se livrar de um problema básico quando se trata da apreciação da arquitetura moderna, especialmente se colocada em confronto com obras anteriores: as obras modernas são esteticamente inferiores, muitas pessoas tendem a considerá-las feias ou desprovidas de atributos estéticos. Mas, se as fachadas não importam (argumento frontalmente contrário ao defendido nesta tese), pode-se colocar lado a lado Borromini e Jeanneret-Gris, pois a 'caixa' não importa... Assim, o modernismo elide a discussão a respeito da estética, pondo ênfase em aspectos inefáveis e negando, relativamente, a materialidade das obras. Neste sentido, o autor afirma:

> A bela arquitetura será a arquitetura que tem um espaço interior que nos atrai, nos eleva, nos subjuga espiritualmente; a arquitetura feia será aquela que tem um espaço interior que nos aborrece e nos repele. [...] admiti-lo parece questão de bom senso, além de lógica. (p. 24)

Este trecho deixa evidente que Zevi não está em busca de definições claras e precisas, pois não se afasta dos conceitos vagos, no que não difere da maioria das obras que o precederam, mas apenas tenta inverter o sistema simbólico empregado em favor daquilo que defende, invocando inclusive o bom senso e a lógica para testemunharem a seu favor. Continua o autor:

> [...] o movimento moderno, em ***sua magnífica tentativa*** de levar a arquitetura para o campo que lhe é próprio, baniu a decoração dos edifícios. [com seus princípios de] nudismo arquitetônico, de desinfecção decorativa, de fria e glacial volumetria, de esterilização estilística [...]. (p. 26-27, grifo nosso).

Está bem realçado que a tentativa do movimento moderno é 'magnífica', e que a arquitetura anterior transitava em um campo que não lhe era próprio. Mas, mesmo com este elogio aberto, Zevi não pode deixar de notar, com os adjetivos que emprega, que o propósito de banir a decoração resulta em nudez com sentido de desinfecção, fria, glacial e estéril. Se a decoração insiste em voltar, como ele próprio aponta, deve ser colocada em seu devido lugar, subalterno e supérfluo, pois

> [...] é o espaço interior [...] que constitui o "sim" e o "não" de todas as sentenças estéticas sobre a arquitetura. [...] Se pensarmos um pouco a respeito, o fato de o espaço, o vazio, ser o protagonista da arquitetura é, no fundo, natural. (p. 28)

Assim, resta o vazio. Descarnada e etérea, a arquitetura perde seus atributos materiais em prol de algo que não se define. Mas, resta um problema: a materialidade permanece, a despeito das sentenças proferidas contra si, e continuamos a ver a arquitetura, saibamos ou não como fazê-lo. Mas tudo isso é, segundo Zevi, 'natural', ou seja, ele aplica o anátema discursivo por excelência, condenando qualquer objeção como anti-natural, e junto toda a arquitetura não moderna.

Porém, como conciliar a condenação de toda a arquitetura não moderna com a admiração e estima com que contam tantos edifícios antigos? Não podendo suprimi-los (ao estilo das propostas de Jeanneret-Gris), nem a admiração com que contam, e ainda sem poder contar uma admiração espontânea para com os modernos, é necessário realizar uma operação discursiva que colocará a todos sob uma mesma ótica e num mesmo patamar avaliativo, de modo a promover uma elevação avaliativa dos modernos para o patamar das outros;

> No interior de uma basílica paleocristã, ou no Santo Spirito, de Brunelleschi, envolvidos pelas colunatas de Bernini, ou percorrendo o itinerário narrativo de uma rua medieval, pairando no vazio sobre um terraço de Wright ou atraídos pelos mil motivos espaciais de uma igreja de Borromini, sob os pilotis de uma casa de Le Corbusier ou entre as dez indicações dimensionais de Piazza del Quirinale - onde quer que exista uma perfeita experiência espacial a viver [...]. (p. 51).

Afora o fato de que Wright não admitia sua inclusão no mesmo grupo que, por exemplo, Jeanneret-Gris, entendendo sua arquitetura e sua postura como diferenciadas e, no sentido aqui empregado, como diversa da chamada 'moderna' (WOLFE, 1989), a colocação de Jeanneret-Gris no mesmo patamar avaliativo que Bruneleschi, Borromini, etc, deveria se constituir em, no mínimo, uma dúvida para qualquer um que não compartilhe das premissas de Zevi. Mas é através deste recurso discursivo que a legitimação da arquitetura moderna foi sendo gradualmente construída, à medida que se borraram as fronteiras e se turvaram as avaliações. Assim, quando ele afirma, mais adiante, que as diferentes épocas produziram *'obras primas, cuja excelência não é objeto de demonstração*' (p. 52), aponta para uma confusão conceitual que muito lhe interessa e favorece sua argumentação: não podemos demonstrar que as obras-primas do passado são excelentes... então também não podemos demonstrar que as atuais o são. É questão de aceitar...a palavra de Zevi.

Como pretendemos demonstrar nesta tese (em consonância com CHOAY, 2006), a excelência das obras do passado é confirmada pelas sucessivas gerações, de diferentes matizes culturais, que as admiram, utilizam, circundam, etc., atributo que falta, ainda hoje, às obras modernistas. Mas, segundo Zevi

> [...] a crítica arquitetônica precisa de uma declaração de independência dos tabus monumentais e arqueológicos, da covardia moral [...], como se, de há um século a esta parte, não tivesse havido contribuições artísticas, criações espaciais, engenhos férteis e autênticas obras-primas [...] até a nossa geração de arquitetos, filhos de Le Corbusier e de Wright [...]. (p. 56).

Não admitir as 'obras primas' modernistas seria, portanto, 'covardia moral'. Zevi nos imagina obrigados a aceitar seus argumentos, uma vez que, para ele, sua geração, goste-se ou não, seria constituída, apenas, de 'filhos de Le Corbusier e de Wright'... O tempo viria mostrar que não era exatamente assim, mas, no Campo, era isso que passava a prevalecer.

Para aumentar ainda mais a confusão (que apenas favorece os argumentos pró modernistas), Zevi evoca, de maneira um tanto tortuosa, relações entre a arquitetura moderna e o Renascimento:

> [...] nossa atitude imanente, orgânica e espiritual, encontra um fundamento na arquitetura do século XV, exatamente porque então se lançam as bases do pensamento moderno na construção, segundo o qual é o homem que dita leis ao edifício, e não o contrário. [...] nós que, após atormentados ecletismos e longa auto-crítica, [...] nos dirigimos à civilização do século XV [...]. (p. 98)

Para além do fato, não constatado por Zevi, de que muitos, se não todos, projetos modernistas se caracterizam por edifícios ou cidades que ditam regras ao homem, seria preciso lembrar que os resultados de cada época, mesmo se aceitarmos o compartilhamento das premissas, foram muito diversos. Reconhecendo-se atormentado com os ecletismos, propõe que dirigir-se à civilização do século XV possa levar, sem escalas, à legitimação do modernismo, num salto argumentativo audacioso, mas que receberá a confirmação simbólica por parte do Campo. A 'civilização do século XV' não tem, a esta altura, como se defender.

Com a fundamentação num passado romantizado supostamente demonstrada, Zevi avança na apologia modernista:

> [...] nós, depois de fragmentarmos todas as regras, invocamos a originalidade absoluta e criticamente nos esforçamos por demonstrá-la [...]. (p. 101)

Nós...além de se incluir, Zevi, sub-repticiamente, coloca a todos num mesmo grupo, 'nós', que pretendemos, e podemos pretender, devemos pretender, uma originalidade absoluta, mesmo assim fundada no passado. Continuando com a técnica discursiva de misturar, equiparando, passado e presente, Zevi afirma que o conceito de 'barroco' transcende as barreiras temporais dos séculos XVII e XVIII, podendo-se falar em 'barroco moderno', concluindo:

> Borromini e Neumann: cruzaram-se as espadas sobre esses dois nomes máximos do barroco internacional. (p. 115).

Indo ainda mais adiante, Zevi se desfaz, em poucas linhas, de tudo que se produziu no século XIX, se livrando assim de dois problemas: o período imediatamente anterior à arquitetura moderna se constitui precisamente pelas forças do Campo que mais ameaçam a troca de posições pretendida pelos modernos, pois representa as posições até então dominantes, contra as quais os modernistas teriam que se impor para poder ascender; e, ainda, se livra de qualquer questão relativa a produções bastante admiradas, como o Art Noveau e o ecletismo de Gaudí:

> É uma época de mediocridade inventiva e de esterilidade poética. [...] A pequena *villa* burguesa [...] representa em sua generalidade a falência total do espaço interior e por isso da arquitetura. (p. 119).

Decretada a falência total da arquitetura precedente ao moderno, mais um aprofundamento nos saltos conceituais acontece em seguida:

> O espaço moderno [...] retoma toda a experiência barroca [...] por considerações funcionais que se superam em magníficas imagens poéticas [...] No quadro das exigências sociais coletivas, da técnica moderna, [...] muitas conquistas espaciais precedentes encontram assim uma nova fisionomia artística. O movimento contemporâneo recebe, pois, da Renascença e do barroco a lição da riqueza expressiva individual [...]. (p. 123).

A intenção apologética beira os confins do delírio. Renascimento e barroco são incorporados e interpretados ao gosto das intenções modernistas, num contexto em que a forma, ao fim, não importa. Afirmada a genialidade dos modernos, seguem exemplos modernistas que

> [...] como nos períodos históricos mais brilhantes e fecundos, e numa riquíssima pluralidade de mestres. [...] Entre as obras-primas da construção doméstica de nossa época, a Villa Savoie, de Le Corbusier [...]. No delicioso pavilhão de Barcelona, de Mies van der Rohe [...]. (p. 124).

Embora afirme uma riquíssima pluralidade de mestres, de fato os nomes são poucos, que acrescidos de mais outros poucos que ocuparão daí em diante as posições centrais no campo passam a constituir o panteão dos 'mestres' que serão reverenciados por gerações de arquitetos, educados segundo as regras internas ao campo (e igualmente odiados por sucessivas gerações fora dele - WOLFE, 1989). Mais adiante, Zevi toca em outras questões importantes em relação ao movimento moderno:

> A arquitetura funcional respondeu, na América e na Europa, às exigências mecânicas da civilização industrial. [...] a cultura poética da arquitetura moderna identifica-se com sua postura social. (pp. 125-126).

Em primeiro lugar Zevi aponta para uma relação fundamental - com as exigências mecânicas. De fato, a arquitetura moderna parece ter sido aquela que melhor respondeu a determinadas característica da 'civilização industrial', com todos seus desdobramentos: a 'poética' massificante da reprodutibilidade, a mecanização das formas e dos comportamentos, o afastamento da Natureza, tudo que o capitalismo em evolução rumo ao estado atual de transnacionalização informatizada poderia desejar no contexto da sociedade de dominação. Para compensar, haveria a suposta 'postura social' da arquitetura moderna. Mas, não nos deixando levar pelo valor de face dos discursos modernistas, auto-elogiosos e proclamando preocupações sociais em nome de um socialismo ou comunismo meramente literários, como não ver, na arquitetura e nas cidades efetivamente produzidas, o desprezo pelo usuário, pelas pessoas reais? Os resultados sociais foram, reconhecidamente, pífios (HOLSTON, 1993; BERMAN, 2001).

Zevi, no entanto, se vê obrigado a tratar de alguns problemas relativos à arquitetura moderna, para os quais procura argumentos de solução:

> Mas quem se interessa por visitar os edifícios modernos numa cidade monumental? [...] E por que motivo haveriam de fazê-lo, se nenhum "guia" o indica como coisa importante para visitar? [...] todas as posições críticas vitais afundam as suas raízes numa consciência estética determinada pelas intenções artísticas do momento que decorre. [...] Quem fundamenta uma estética da arquitetura, e por isso um método de apreciar os monumentos do passado, sobre as contribuições do movimento funcionalista e da arquitetura orgânica? [...] julgar Borromini com a mesma ousadia e

> confiança com que se julga Neutra, significa não só abrir o caminho à arquitetura moderna mas também à dos séculos passados. (pp. 197-199).

De fato, os edifícios modernos nunca costumaram atrair senão aqueles que se sujeitam às regras do campo, quando muito. Os "guias", buscando uma sintonia com as preferências das pessoas comuns (que Zevi e a arquitetura moderna desprezam), indicam outras coisas. Se é verdade que as intenções artísticas do momento influenciam a crítica (inserida no mesmo campo), isto não quer dizer (felizmente) que apenas estas posições são 'vitais', caso contrário o campo atingiria uma situação de imutabilidade. Além disso, não parece ter havido um grande contingente crítico pró-modernista que tenha conseguido fundamentar uma estética da arquitetura sobre as contribuições modernistas, pelo menos com argumentos mais consistentes que os de Zevi. A potência modernista continuou sempre fundada em sua sintonia com a 'civilização industrial', ou seja, em sua capacidade de satisfazer os anseios do capitalismo contemporâneo.

Desta vez colocando Borromini ao lado de Neutra, Zevi propõe que esta postura possa abrir caminho à arquitetura dos séculos passados. Basta lembrar que a arquitetura do passado sempre foi ameaçada apenas pela entropia, passando a correr verdadeiro perigo no processo de 'modernização', com os impulsos higienistas, o crescimento urbano e a especulação imobiliária. Fora isso, ela continua viva, não necessitando que os modernistas lhe abram caminho. Continua o autor:

> A instância de uma moderna história da arquitetura é colocada [...] sobretudo pela arquitetura moderna que, aprofundando os problemas espaciais, indica aos historiadores e aos críticos o segredo e a realidade da arquitetura. (p. 217).

Da apologia delirante à auto-referência pretensiosa - o segredo e a realidade da arquitetura revelados finalmente para historiadores e críticos que os desconhecem inteiramente, a não ser que empreguem os critérios modernistas. É assim que Zevi encerra seu livro e nos 'ensina' a ver a arquitetura. Escrito nos primeiros anos do pós-guerra, este livro dá o tom do que seria repetido à exaustão nos anos seguintes, sem que se tenha realizado uma revisão crítica das premissas que colocava. Ainda hoje, faz parte do cânone do campo da arquitetura, com perniciosas consequências. Apenas dois anos após a edição de ‘Saber ver a arquitetura’, Zevi lançaria uma precoce

‘História da arquitetura moderna’; suas idéias centrais a respeito da concepção arquitetônica moderna já estavam, contudo, explícitas no livro que analisamos.

Em seguida, comentaremos uma outra elaboração historiográfica sobre a arquitetura moderna.

4.5. 1960 - História da Arquitetura Moderna - Leonardo BENEVOLO

Entre os livros que estamos analisando, este é o primeiro escrito por um autor nascido após o advento da arquitetura moderna. Benevolo nasceu em 1923, e se graduou em arquitetura num momento (1946) em que a arquitetura moderna passava por uma fase de expansão e reconhecimento internacionais, em parte devido ao sucesso do estilo nos EUA, para onde haviam imigrado, alguns anos antes, os principais nomes do movimento, que então ocupavam posições importantes nas academias americanas, bem como no mercado de grandes obras institucionais e comerciais.

Embora reconhecido como intelectual pelas suas pesquisas relacionadas à história da arquitetura antiga, tanto em sua prática profissional como em seu comprometimento acadêmico, Benevolo esteve ligado ao movimento moderno do pós-guerra (tendo, no entanto, continuado a pesquisar e escrever sobre arquitetura do passado, como em seu grandioso ‘Storia dell’architecttura del Rinascimento’, BENEVOLO, 1968).

Ao comentar a obra de Zevi, consideramos como prematura a ‘História da arquitetura moderna’ daquele autor, publicada em 1950; isto porque ainda estava distante a época em que se poderia olhar com distanciamento as realizações modernistas, recém construídas e cercadas de controvérsias. Benevolo, no entanto, considera a obra de Zevi como adequada e precursora da sua:

> Já em 1948, Zevi dá esse passo, […] tornando definitivamente precisos em termos de crítica de arte todas as passagens da história arquitetônica moderna. (p. 668).

Com o livro de Benevolo a situação é um pouco diferente, não apenas devido à passagem dos anos, mas também porque já seria possível, em fins da década de 1950, perceber determinadas ‘fases’, ou períodos, na história do

movimento moderno (o que não tira a característica ainda um tanto prematura de escrever uma história sobre um movimento ainda em pleno curso, e tendo em conta que a 'história do tempo presente' ainda estava sendo teorizada no campo da historiografia em geral[15]).

De maneira esquemática, podemos descrever estas fases como: um período inicial, no qual as ações programáticas eram mais intensas, inclusive porque as oportunidades de construir prédios modernistas eram poucas e as controvérsias muitas e acirradas; um segundo período, ainda com ações programáticas, mas no qual surgem diversas e significativas construções modernistas, dando visibilidade ao movimento, e com a progressiva ocupação de posições importantes no campo; um terceiro período, no qual alguns importantes arquitetos europeus emigram para os EUA, ocupando posições chave na academia e sendo encarregados de enormes e prestigiados edifícios, que obtêm fama mundial, de modo que, passada mais de uma geração desde o período inicial, as posições importantes no campo são ocupadas majoritariamente por modernistas. Este período representaria o 'auge' do modernismo, simbolizado pela construção de Brasília.

> Os mestres que dirigiam as batalhas de vanguarda no início do século são agora os personagens mais importantes no campo profissional e acadêmico […]. (p. 530).

Podemos também localizar aqui o início do ocaso modernista, do ponto de vista da crítica (poucos anos após Brasília iria surgir 'Complexidade e contradição em arquitetura' – VENTURI, 1966 – marco da definição crítica do chamado 'pós-modernismo'), uma vez que comercialmente o estilo permanece dominante até hoje.

Assim, o livro de Benevolo coincide de maneira muito próxima com a fase da construção de Brasília, ou seja, corresponde ao período 'triunfante' (ao menos aparentemente) da arquitetura moderna. Neste sentido, não surpreende a crença do historiador nas qualidades que ele enxerga nos arquitetos e obras modernistas (e, de certa forma, em si próprio e suas obras).

[15] Cabe lembrar que seria ingênuo imaginar que a simples distância temporal asseguraria algum tipo de objetividade ao historiador; no entanto, cabe também lembrar que, neste caso específico, o historiador estava pessoalmente empenhado nas lutas do campo, ocupando uma posição explicitamente pró-modernista.

Dotado de exemplar erudição e empenho didático, Benevolo constrói um livro enciclopédico, no qual reforça e repete algumas fórmulas lançadas por seus antecessores (como os livros que já analisamos). No entanto, dotado também de lucidez e dos conhecimentos contemporâneos da ciência, não pode deixar de notar as fragilidades existentes naqueles, de modo que inicia seu trabalho elaborando um arcabouço de explicações, quase uma defesa prévia, para as posições que adota. Assim:

> [...] se nos limitássemos a uma **história das formas**, dever-se-ia postular **uma nítida solução de continuidade**, um **rompimento** em relação à tradição, que pode ser formulado em termos de polêmica, mas que não é historicamente admissível. O movimento moderno está profundamente enraizado na tradição cultural européia, e está ligado ao passado por meio de uma sucessão gradual de experiência. [...] o deslocamento da cultura arquitetônica [...] foi alcançado com repetidos rompimentos e ao preço de fortes contrastes [...] interrompe e transforma a herança cultural passada. (p. 12, grifos nossos).

Benevolo está plenamente consciente de que, para a defesa modernista, não é possível abordar, ao menos em profundidade, a história das formas, uma vez que esta exporia justamente a ruptura que ele aponta como historicamente inadmissível. O que ele não faz é explicar porque esta é inadmissível, ou melhor, a explicação que ele fornece é meramente tautológica: o movimento '*interrompe e transforma a herança* cultural passada'.

De fato, nada existe que não tenha raízes históricas, e seria possível buscar explicações que remontassem à pré-história justificando escolhas do presente. No entanto, esta explicação é essencialmente anti-historicista, uma vez que reduz o papel da história à simples constatação da passagem do tempo acompanhada pelas transformações culturais assim naturalizadas. Sendo, segundo esta lógica, uma mera continuação de tudo que já aconteceu, o movimento moderno em nada diferiria dos movimentos passados, e sua presença e dominância deveria ser simplesmente aceita, assim como o ser humano deve aceitar a eterna alternância entre os dias e as noites.

Desta forma, Benevolo já prepara o terreno para as comparações, em tudo tendenciosas, entre obras e arquitetos do passado e obras e arquitetos modernistas, sempre elidindo a questão da forma. Certamente consciente das limitações de tais proposições, Benevolo elabora explicações, nem sempre plausíveis, para suas escolhas:

> [...] não fazer esforços para que a argumentação se encaixe dentro dos esquemas metodológicos correntes, mas sim procurar adaptar a metodologia à argumentação [...]. (p. 14).

Como intelectual preparado que era, Benevolo não deixa de notar suas próprias inconsistências, de modo que mais uma vez se defende previamente:

> a referência fundamental para todo nosso discurso é a arquitetura de hoje [...]. Essa vinculação limita a certeza dos juízos [...]. (p. 12).

Mesma com esta limitação, ele não deixará de brandir juízos peremptórios ao longo das seguintes 800 e tantas páginas, uma vez que sua referência, a 'arquitetura de hoje' está toda baseada em crenças, fortemente arraigadas no pensamento modernista, e que, seguindo a linha de pensamento e exposição de Jeanneret-Gris, apresenta sempre um messianismo inconteste:

> [...] o êxito da tentativa que está em curso não está, de fato, garantido *a priori*, mas sustentamos que o caminho tomado pelo movimento moderno é o único a ser percorrido, a única possibilidade de entendimento e de continuidade com o patrimônio cultural passado. (p. 14).

Aqui aparece outra característica marcante dos discursos modernistas: a colocação do patrimônio cultural sob a égide interpretativa dos modernistas, que insistem em colocar o passado como uma base, quase um prelúdio para suas próprias realizações, que só ganha sentido sendo uma espécie de preparação para a chegada dos messias modernistas, como um Velho Testamento do qual o Messias decreta o cumprimento, a realização e o encerramento. Sendo o modernismo a única possibilidade de continuidade, todos outros possíveis estariam definidos como desacertos.

Benevolo se propõe a esclarecer, a esta altura, o que seria o 'movimento moderno' e suas principais características, iniciando pela justificativa do uso do próprio termo:

> [...] 1919, quando Gropius abre a escola de Weimar. É somente neste ponto que se pode falar, em sentido correto, de 'movimento moderno'. [...] adquire importância geral no primeiro pós-guerra graças a Gropius e Le Corbusier [...]. (pp. 13-14).
>
> O termo 'movimento moderno' [...] entrou em uso e é conveniente ater-se a ele porque não somente é um termo histórico mas como também um programa vivo, uma regra de conduta [...]. (p. 13).
>
> A arquitetura moderna comporta não somente um novo repertório de formas, como também um novo modo de pensar [...]. (p. 14).

Ater-se a ele é coerente com o próprio propósito de compor um 'movimento', algo de que seus principais ideólogos (especialmente Jeanneret-Gris, com a formulação dos CIAM, a começar pelo próprio nome dos Congressos) estavam plenamente conscientes. Mas o mais importante parece ser, afinal, a proposição de uma 'regra de conduta', algo que dá continuidade às proposições 'moralizadoras' que já observamos em Giedion.

De fato, Benevolo coloca a questão em termos quase dramáticos, e traz à tona uma característica que já observamos em Loos, Jeanneret-Gris e Giedion: o falso conhecimento antropológico (mesclado a um etnocentrismo ultrajante), através do qual estes ideólogos projetam suas ambições e percepções para toda a humanidade, como se não houvesse outras maneiras de perceber o mundo e a arquitetura.

> [...] Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Jacobsen, Tange, Bakema deram início a uma experiência na qual todos estamos envolvidos e da qual depende nosso modo de vida. (p. 14).

É possível que o 'nosso' (deles) modo de vida estivesse realmente comprometido com as propostas modernistas. Quanto ás características do 'movimento':

> [...] a contribuição mais importante que Loos transmite ao movimento moderno, ou seja, uma espécie de avareza dimensional [...]. (p. 304).

Impressiona pensar que a avareza (ainda que apenas dimensional, o que não é pouco) seja uma contribuição importante. Mas, de fato, uma certa avareza, não apenas dimensional mas sobretudo estética, domina a maior parte da produção modernista, podendo ser associada ao movimento sem grandes exceções. Por essa e outras razões, sua arquitetura não foi sempre bem recebida, especialmente por aqueles que, diferentemente das 'elites' que contratavam estes arquitetos, eram vitimados pela arquitetura moderna, sendo condenados a habitar edifícios que não encomendaram e que não escolheriam se pudessem optar:

> Os objetivos visados pelos mestres do movimento moderno tornam um tanto delicado o relacionamento com o público. [...]. (p. 453).

Imbuídos do messianismo que já comentamos, os arquitetos modernistas crêem estar falando em nome de todos (considerando que os 'leigos' são ignorantes que não têm condições de escolher por conta própria):

> Os movimentos inovadores na pintura e na arquitetura são compreensíveis somente se se levar em conta que são conduzidos, em nome de toda a sociedade, por grupos bastante restritos. (p. 271).

Certamente não ajudava no relacionamento com o público a manifestação deste messianismo. Como vimos nos autores já analisados, especialmente Loos e Jeanneret-Gris, o tom é de superioridade e revelação, ao contrário do que afirma Benevolo:

> [...] os mestres do movimento moderno trabalham e falam [num] tom razoável, relativo, preocupado com uma tarefa a ser realizada a longo prazo. (p. 452).

O fato é que, a não ser em condições políticas muito específicas (como as encontradas em alguns países da Europa no primeiro pós-guerra), até a dominância encontrada nos EUA nos anos 1940, e depois espalhada pelo mundo, não era fácil para os modernistas conseguirem realizar seus projetos. Como observa Benevolo:

> A procura de oportunidade é uma nota constante na atividade dos mestres do movimento moderno. [...] além dos limites da prudência. Le Corbusier aceita trabalhar para qualquer comitente [...] e também Gropius e Mies van der Rohe [...]. Ocasiões particularmente propícias são os concursos [...]. (p. 453).

Outra forma de entender a aceitação em trabalhar para qualquer comitente poderia ser apontar uma falta de escrúpulos. Como a literatura canônica foi escrita pelos adeptos do movimento, é evidente a escolha por interpretações favoráveis aos modernistas; no entanto, a consideração que fazemos a respeito dos escrúpulos não é descabida, uma vez que a postura adotada em relação às cidades existentes revela que os modernistas não tinham pudores em propor destruições em grande escala de tudo que se encontrasse em seu caminho, ao mesmo tempo em que estavam sempre prontos a esgrimir os mais aviltantes julgamentos a respeito daqueles que com eles não comungassem. Uma outra observação de Benevolo vem de encontro á nossa análise:

> Le Corbusier cultiva a ideia de uma arquitetura demiúrgica, onde o comportamento da maioria seja regulado pela ação esclarecida da minoria […] é natural que ele deseje exercer essa tarefa diretiva no nível máximo, através do Estado. […] pensa poder utilizar o poder público como executor de suas intenções […] ao pedirem a intervenção do Estado aceitam implicitamente as regras do jogo: […] **oferecer sua obra aos poderosos de todo tipo** […]. (p. 476, grifo nosso).

Não é difícil perceber a tendência totalitária contida no pensamento destes modernistas. Desta forma, quando seus ideais coincidem com regimes políticos instalados no poder[16], suas realizações se tornam mais proeminentes:

> Entre 1920 e 1922, ele [Loos] tem ocasião de trabalhar em grande escala, quando é nomeado arquiteto-chefe da cidade de Viena. (p. 304).
> No breve período entre a inflação e a crise de 1920, May realiza em Frankfurt cerca de quinze mil moradias (90% da produção total) […]. (p. 488).

Ainda assim, as situações políticas nem sempre eram favoráveis, e só com o advento da dominância no campo, por volta da década de 1940, é que os modernistas terão alargado seu campo de atuação. Neste contexto, várias propostas permaneceram irrealizadas, mas mesmo assim é possível, através delas, perceber como os modernistas não se atinham a qualquer consideração sentimental que pudesse colocar freios às suas aspirações, como é o caso do famigerado 'Plan Voisin', no qual Jeanneret-Gris propunha a destruição sumária de uma parcela considerável de Paris para a realização de uma nova cidade modernista. Apesar da audácia e da sanha destruidora contidas no plano, sua avaliação por parte de Benevolo é, no mínimo, condescendente:

> [a proposta do Plan Voisin] pode ser criticada com justa razão, dado que hoje nos damos conta da enorme complexidade do problema, para o qual não basta uma solução tão simples assim. [...] No entanto, este projeto [...] continua presente na cultura urbanística moderna [...]. Sempre se admirou a lógica abstrata do plano [...]. particularmente premonitório. (p. 431).

O problema, evidentemente, não se encontra na 'simplicidade' da proposta, nem na complexidade do problema, mas na forma com que se propõe destruir um tecido urbano com séculos de história em prol de uma crença que estava longe de ser consensual ou de ter suas teses comprovadas. 'Sempre se admirou'... novamente Benevolo fala por todos, embora

[16] Mesmo quando a coincidência é apenas parcial, as oportunidades políticas não são negligenciadas pelos modernistas. No Brasil, o grande impulso inicial dado à arquitetura moderna se deu durante a ditadura Vargas (final da década de 1930, início da de 1940), com a qual muitos intelectuais renomados colaboraram de maneira explícita e desavergonhada. Ver a respeito BOJUNGA, 2001 e FAZION, 2017.

evidentemente estivesse ciente das pesadas críticas feitas ao plano. Infelizmente, foi justamente este tipo de argumentação, elaborada por intelectuais consistentes e preparados, que fez com que propostas deste tipo permanecessem na 'cultura urbanística moderna' – mas, felizmente, não na cultura de maneira geral, uma vez que este plano, assim como outras barbaridades do gênero, não foi executado.

Mas Benevolo estava absolutamente certo em considerar o *Plan* como premonitório, uma vez que, de fato, assinalava uma tendência que iria ser de grande interesse para os especuladores imobiliários e empreendedores do ramo em geral. Se muitas cidades antigas não tiveram seus centros históricos arrasados de um só golpe, por outro lado a ação insidiosa dos construtores, arquitetos e urbanistas modernistas, agindo separada e independentemente, foi capaz de desfigurar muitas cidades antigas a ponto de torná-las, por vezes, irreconhecíveis, e mesmo onde esta ação foi contida, seja por forças contrárias ou por simples inanição ou ineficácia, seus efeitos deletérios são claramente perceptíveis.

A maneira benevolente com que Benevolo trata as proposições modernistas pode ser vista em outras passagens:

> Hoje nos damos conta, naturalmente, do caráter restrito e elementar do texto ['Os cinco pontos da nova arquitetura'] escrito em 1926 [...] Tudo isto não nos deve fazer esquecer o valor revolucionário deste discurso [...]. (p. 434).
> Na villa de Garches, [...] numerosos erros e dificuldades de abordagem do assunto, consequência inevitável do isolamento em que trabalhou Le Corbusier [...]. Portanto, a villa de Garches vale antes como manifesto do que como obra concreta de arquitetura; [...] os detalhes não contam [...]. (p. 436).

Um intelectual da envergadura de Benevolo não poderia deixar de notar o caráter 'restrito' do texto citado. Porém, isto, supostamente, não lhe retira o valor, pois o mesmo conteria um 'valor revolucionário'. Distantes como estamos da época em que 'revolução' era um termo muito valorizado intelectualmente (certamente por suas ligações com as práticas marxistas então em voga, especialmente na Academia), fica difícil perceber exatamente o que seria este valor revolucionário. Certamente, ao menos, em parte isto significava 'iconoclasta', o que o texto de Jeanneret-Gris realmente era. Porém, sintonizadas como estavam as propostas de Jeanneret-Gris com as tendências das camadas economicamente dominantes da sociedade, certamente não podemos atribuir às propostas de Jeanneret-Gris a intenção de

transformadoras da sociedade em prol do 'povo' (significado implícito no termo 'revolução')[17]. Uma 'revolução' das elites, para as elites.

Quanto à Villa de Garches, a análise de Benevolo não poderia deixar mais claro seu compromisso em encontrar justificativas para qualquer debilidade do 'mestre'. Assim, 'numerosos erros e dificuldades de abordagem do assunto', claros sinais de inépcia, são atribuídos ao isolamento. Uma obra que não vale enquanto obra. De que vale, poderíamos perguntar? Benevolo responde previamente: como manifesto. Neste caso, 'os detalhes não contam', pois o que interessa numa casa não é a casa (!) mas uma mensagem que ela comunica. Jeanneret-Gris, considerado (por Giedion, Zevi, Benevolo e outros) como o 'grande mestre' modernista, conteria em si tal carga de genialidade que mesmo os possíveis defeitos de suas obras são entendidos como 'revelações do messias':

> [...] a quantidade enorme de suas [Le Corbusier] iniciativas e de seus trabalhos apóia-se definitivamente apenas na coerência de seu temperamento individual, e os resultados são sempre, de certo modo, unilaterais. Por outro lado, a ressonância de cada uma de suas obras - obras construídas como livros, artigos ou como simples fórmulas ou slogans - é sempre excepcional [...] durando ainda hoje sem atenuar-se [...]. Uma parte dessa força persuasiva deriva, por certo, da **natureza excepcional de sua capacidade inventiva**. [...] Le Corbusier **possui este dom numa medida que não tem comparação em nossos dias**, e que também no passado tem poucos confrontos possíveis. [...] o grande mérito de Le Corbusier foi o de empenhar seu **incomparável talento** no campo da razão e da comunicação geral. [...] não pretendeu impor, mas sim demonstrar suas teses. [...] os valores pessoais [...] asseguram-lhe uma força particularíssima.[...] excepcional espírito de sacrifício e [...] uma **perfeição objetiva** [...] do mestre [...]. (p. 428, grifos nossos).

Também em relação ao projeto para o concurso da Liga das Nações, a análise tenta atenuar qualquer defeito ou transformá-lo em fator positivo, propondo que não se veja o prédio como um prédio, não se veja a arquitetura como arquitetura, mas como demonstração de uma tese:

> [...] em 1927 [concurso para a Liga das Nações] estão modificadas as condições do debate e as probabilidades de afirmação, já que o júri compreende [...] alguns mestres da geração passada [...] O presidente do júri é Horta [...] o menos adequado para compreender o novo curso da arquitetura européia. O projeto de Le Corbusier é o mais empenhado até então feito pelo infatigável mestre francês [...] com grande inteligência [...] **As soluções arquitetônicas nem sempre são felizes e, por certo, não estão**

[17] Este significado transformador perdeu força ao longo das últimas décadas, de modo que hoje se pode falar em revolução em relação a qualquer transformação, sem, necessariamente, as implicações sociais de então, como, por exemplo, 'revolução digital', etc.

> **à altura de outras obras contemporâneas do mestre** [...] vale principalmente por sua imediata **eficácia demonstrativa**. [...] os arquitetos acadêmicos demonstraram-se incapazes de resolvê-lo de modo satisfatório [...] demonstraram sua vaidade [...] e o edifício definitivo não satisfez a ninguém. (pp. 454-455, grifos nossos).

Ao analisar as discussões que ocorriam a respeito de certas características da arquitetura moderna, notadamente inconvenientes para os seus usuários, mais uma vez Benevolo ameniza as dificuldades (que, no geral, não afetam aos projetistas e ideólogos), e contrapõe às críticas e reclamações o juízo de raciocínios falsos e irrisórios:

> [...] as disputas sobre terraços planos que deixam filtrar a água ou sobre a abolição das cornijas, que protegem as fachadas das intempéries. Essas polêmicas ociosas ainda ressoavam ontem, e mesmo hoje não estão totalmente exauridas [...] impediram que se desenvolvessem em tempo os raciocínios verdadeiros e importantes [...]. (p. 472).

Retomando um raciocínio já aventado por Zevi, e que será mais adiante retomado por Frampton (como veremos), Benevolo faz comparações entre obras de Jeanneret-Gris e aclamados arquitetos do passado. Colocando os problemas (notórios) como resultantes de uma má execução, mais uma vez isenta o arquiteto de qualquer responsabilidade sobre a má qualidade da arquitetura que produz:

> A Villa Savoye […] tal como a Rotunda de Palladio. A execução não está à altura da idealização, […] introduzindo um distanciamento entre imagem e realidade. (pp. 478-480).

De fato, o alegado distanciamento entre imagem e realidade existe, mas apenas aqueles que se deixam envolver pela crença modernista, aos quais as 'imagens' bastam para substituir a verdadeira arquitetura, podem considerar aquelas como mais importantes do que esta última. Para os demais, resta a realidade. Em complemento às afirmações anteriores, Benevolo afirma:

> […] a arquitetura, que vista de longe parece sustentada somente por um propósito polêmico, revela, de perto, um caráter persuasivo e realista. (p. 566).

Se é verdade que a arquitetura moderna revela um caráter persuasivo e realista, sem dúvida assim é apenas para os adeptos das ideias modernistas. Para os usuários, que se defrontam de muito perto com as dificuldades que o ideário modernista lhes impõe, e que não estejam convertidos ao credo

modernista, resta enfrentar os problemas reais e prosaicos. mais uma vez colocando lado a lado Jeanneret-Gris e um grande arquiteto do passado, Benevolo afirma:

> […] a invenção de uma nova cidade […] capaz de fornecer uma resposta adequada às exigências de liberdade e de igualdade da sociedade moderna […] a maravilhosa facilidade e felicidade da instalação visual […] Le Corbusier está implicado, tal como Brunelleschi, em uma profunda transformação cultural […]. Daí a violência dos protestos provocados por Le Corbusier (assim como, em sua época, por Brunelleschi…) […] nenhum foi por tanto tempo e tão pacientemente insultado. […]. (p. 751).

Espanta constatar que intelectuais do porte de Benevolo estivessem tão comprometidos com o ideário modernista que não pudessem perceber (ou pior, que caso percebessem, construíssem deliberadamente explicações em contrário) as implicações totalitárias das propostas de Jeanneret-Gris e as associassem a ideais de liberdade e igualdade. O que não espanta é o fato de que existissem protestos violentos, deixando claro que havia pessoas lúcidas o suficiente para se contrapor ao ideário modernista. Sendo ele próprio um respeitado historiador, faz uso dos nomes de Palladio e Brunelleschi sem que haja no mundo acadêmico, a esta altura, quem lhes possa defender com propriedade desta ofensa.

Neste tom Benevolo evoca características de Jeanneret-Gris:

> Le Corbusier está apto a formular o desenho da cidade moderna antes de todos e do modo mais coerente, sem levar em conta os compromissos do momento. […] ele encontra até um nome de batalha: *la ville radieuse*. (p. 500).

Um dos traços corbusieranos mais importantes na definição dos rumos do movimento moderno aparece aqui: a capacidade de criar slogans, revelando uma visão muito perspicaz a respeito daquilo que viria a ser uma das grandes forças culturais das primeiras décadas do século XX em diante, a Propaganda. Jeanneret-Gris promove, discursivamente, uma intensa tomada de posições do campo, criando imagens expressivas e sintéticas, incorporando a palavra 'moderno' e tornando-a sinônimo de sua visão sobre a arquitetura e o urbano, promovendo o fortalecimento de uma batalha discursiva através da congregação de intelectuais dispostos a empregar sua força em prol de uma causa na qual estes, aparentemente, acreditavam com a convicção de devotos

- desta forma atuando com sinceridade e eloquência em defesa de sua causa. Causa, aliás, cujas características são bastante explícitas:

> Todos os três edifícios [de Jeanneret-Gris] inserem-se no tecido urbano com uma violenta solução de continuidade […]. (p. 508).

A busca pela ruptura com o existente sendo uma marca de distinção (BOURDIEU, 2007b), pela qual os modernistas demarcam seu território dentro do campo.

> Le Corbusier […] recebe do Ministério […] o encargo de tentar a primeira experiência concreta em Marselha […] o resultado arquitetônico é tão impressionante que chega mesmo a mobilizar o grande público […] porém persistem algumas dificuldades de funcionamento […] o entusiasmo e a perplexidade […] A ideia da *Unitè d'habitation* é uma das hipóteses mais importantes da cultura urbanística de hoje. (p. 682).

Com a progressiva ocupação das posições importantes no campo, as propostas modernistas passam a ser consideradas como as únicas válidas para 'representar seu tempo', de modo que encomendas estatais surgem mesmo para os arquitetos mais 'difíceis'. Que o resultado seja impressionante é algo com que podemos concordar, embota não necessariamente sob os mesmos critérios que os apologistas do modernismo; que o 'grande público' seja envolvido neste tipo de ação (que hoje chamaríamos de 'midiática') nada tem de surpreendente, ainda mais se considerarmos que o intento, ao menos no discurso, era a criação de uma arquitetura 'para o povo'. Mas o entusiasmo, se existia, era sem dúvida mesclado à perplexidade. As dificuldades de funcionamento, que podemos creditar simplesmente à inépcia do arquiteto, são impossíveis de não serem notadas, mas, no contexto da apologia, permanecem apenas como 'fases no desenvolvimento' daquilo que, por definição, se pretende genial.

> Le Corbusier propõe-se esquecer todo modelo pré-construído, deduzir da realidade que se lhe apresenta uma nova arquitetura […] prefere partir dos dados imutáveis do clima em vez dos mutáveis das relações sociais […] uma de suas mais sugestivas imagens arquitetônicas […] respeitadora da gente humilde que ali caminha […] aqui [Chandigarh] deu provavelmente a medida mais impressionante de seu talento […]. (p. 722).

A ruptura com os modelos é característica fundacional desta arquitetura. Porém, a 'realidade' da qual Benevolo afirma ser deduzida a 'nova arquitetura'

não passa, quando muito, de alguns aspectos enxergados por Jeanneret-Gris, que este deduz serem universais a partir da prepotência de seu temperamento. Quanto a partir dos dados do clima, mesmo estes são entendidos enviesadamente, para atender às demandas formais modernistas. Já o afastamento das relações sociais (porque mutáveis?) revela o desprezo pelo social que também caracteriza esta arquitetura. Que Chandigarth seja uma medida de talento é algo que sequer precisamos discutir, enquanto mera subjetividade, mas espanta que um intelectual como Benevolo acredite que a intervenção de Jeanneret-Gris seja 'respeitadora da gente humilde que ali caminha', considerada a monstruosidade da arquitetura e a desmesura da escala das edificações e dos espaços abertos.

> O arquiteto que melhor resistiu a esta tentação [da extravagância], mas que sofreu em sua totalidade, com incrível firmeza, o isolamento e o desaparecimento de quase todas as oportunidades de trabalho e o desperdício da maior parte de suas ideias, foi ainda Le Corbusier. (p. 750).

Em proporção às suas pretensões e seu messianismo, podemos dizer que a carreira de Jeanneret-Gris foi menos prolífica do que ele e seus apologistas gostariam. Para desviar o foco deste relativo insucesso, Benevolo procura criar, complementando a imagem do messias, a imagem de 'mártir' do movimento moderno, que se sacrificou pela sua causa.

> [nas] últimas obras de Le Corbusier […] esferas incontroláveis de poesia pura […] arbítrio incontrolável que a tradição reconhece aos artistas […] somente pode ter êxito na medida em que seu prestígio pessoal o coloca acima das discussões […]. (pp. 751-754).

Como a fase final da carreira de Jeanneret-Gris apresenta características que não seguem rigorosamente os preceitos que o suíço havia defendido ao longo de toda sua vida, o trabalho dos apologistas se torna mais complicado. Aqui Benevolo deixa fluir toda sua verve de convertido, e, num tom quase delirante, fala de poesia pura, esferas e arbítrios incontroláveis... mas reconhece que apenas o prestígio pessoal de Jeanneret-Gris pode criar um sentido de êxito para estas realizações, pois, no geral, suas posições permanecem controversas, para dizer o mínimo. Assim:

> […] a maior parte de seus modelos teóricos são refutados antes mesmo de serem verificados na experiência. (p. 756).

Mesmo de maneira difusa, e sem contar àquela época com uma forte e articulada defesa intelectual, a recusa às proposições de Jeanneret-Gris permanece como um traço característico das suas tentativas de implementação. O bom-senso, apoiado numa tradição milenar que o modernismo buscava romper, costumava ser suficiente para que a maior parte deste modelos teóricos fossem reconhecidos como maléficos e refutados, sem a necessidade de serem postos em prática para demonstrar, a posteriori, seu fracasso; além disso, as implementações parciais ou pontuais dos preceitos modernistas tinha sido sempre suficientemente eloquente para demonstrar seus efeitos arquitetônicos, urbanos e sociais. Mesmo assim, Benevolo ainda pretende fazer crer numa suposta eficácia:

> A prova da eficácia dessas últimas experiências está em sua ressonância internacional. (p. 758).

Quando as propostas modernistas são recusadas, isto seria prova de seu vanguardismo; quando geram 'ressonância' internacional - orquestrada a partir de um movimento que congrega adeptos (crentes) organizados em importantes instituições de legitimação e reprodução ao redor do mundo - isto já serve como 'prova' de sua eficácia. A julgar a 'eficácia' como um efeito de propaganda, podemos até concordar com Benevolo, pois os modernistas foram os mais eficientes em associar as imagens que propunham com os ideais de 'modernidade', 'progresso' e 'futuro' que, por décadas, dominaram o imaginário, em especial (mas não apenas) das sociedades capitalistas ocidentais.

Não é apenas a Jeanneret-Gris, no entanto, que Benevolo dedica sua construção de mitos. Outros modernistas aparecem como portadores de características distintivas, notadamente a 'genialidade', expressa através de diversos adjetivos:

> Em 1922 ele [Loos] condensa suas meditações [...] na **mais perfeita** de suas residências individuais [...] e realiza ainda **três obras-primas** [...]. (p. 304, grifos nossos).
> [Gropius] começa a projetar por sua conta: [...] em 1911, um esplêndido edifício industrial [...] A **inexcedível adequação técnica** [...] o modo de compor é sempre **ágil e articulado** [...]. (p. 378, grifos nossos).
> [...] Mies consegue [...] com **inexcedível competência técnica** [...] construções [...] **elegantes e sobriamente articuladas** [...] as proporções têm a marca inconfundível de sua **genialidade** [...]. (p. 438, grifos nossos).
> Em 1927 [na exposição do Werkbund] os **melhores arquitetos** de toda a Europa são chamados [...] Mies fornece aqui uma **solução arquitetônica inexcedível** [...] com **inimitável segurança** [...] Le Corbusier constrói outras

> duas casas [...] o público escandaliza-se sobretudo com as dimensões mínimas de certos ambientes. [...]. (p. 458, grifos nossos).
> […] um empobrecimento da aparência formal […]. Essas obras [de Mies] de arquitetura **tão disciplinadas e perfeitas** […]. Um **superprojetista** […] do **único modo correto** […] em **elevadíssima perfeição** […]. (pp. 626-628, grifos nossos).

Para além da adjetivação delirante, sobressai a observação a respeito do público: escandalizado, sobretudo (mas, com certeza, não apenas) pelas dimensões mínimas dos ambientes. Este traço da arquitetura moderna, de - em sintonia com as aspirações capitalistas que dominam as cidades, em especial a partir do século XX - reduzir as dimensões e o léxico - e, consequentemente, as possibilidades semânticas ('*um empobrecimento da aparência formal*') - da arquitetura, não poderia deixar de ser percebido por aqueles que passaram cada vez mais a ser condenados a viver imersos neste tipo de concepção espacial, e percebido como uma ameaça à sua saúde, física e mental (hoje dizemos: à sustentabilidade simbólica destes ambientes).

Foi através de uma sucessão de construções discursivas que o movimento moderno logrou conquistar seu prestígio e legitimação. Benevolo comenta:

> Nestes livros, a arquitetura moderna é apresentada [...] como um resultado [...] **contendo em si mesmo suas justificações**. (p. 466, grifos nossos).
> Hilberseimer escreve: [...] os fatos científicos e sociológicos exercem uma influência considerável [...] entretanto, domina a **vontade criadora do arquiteto**. [...] O procedimento pelo qual a forma é realizada determina o caráter da nova arquitetura. [...] A nova arquitetura [...] **não coloca problemas estilísticos**, mas problemas de construção. (p. 466, grifos nossos).
> B. Taut, em seu livro de 1929 resume *[...] A beleza consiste no relacionamento direto entre o edifício e a finalidade [...]* ***Aquilo que funciona bem, também se apresenta bem.*** *[...] A* ***repetição****, assim, não é mais considerada como um inconveniente que deve ser evitado mas, pelo contrário, como o meio mais importante de expressão artística.* (p. 467, grifos nossos).
> Estes discursos [...] somente são compreensíveis se se levar em conta sua **natureza metafórica**. [...] cada palavra possui uma extensão e referências diversas das usuais [...] Os discursos, portanto, resultam sempre um pouco forçados e alusivos [...] **produzem uma série de equívocos**. (p. 470, grifos nossos).
> A nova arquitetura [...] solicita do espectador um cálculo, uma avaliação objetiva mais do que um movimento subjetivo de admiração [...] **as vantagens funcionais, demonstráveis racionalmente** [...]. (p. 470, grifos nossos).

Portanto, não seria necessário buscar justificações em qualquer parte: o modernismo seria auto-justificável. Fica demonstrada a violência simbólica com a qual estes intelectuais pretendem impor sua ideologia. No mais, 'vontade

criadora', a fuga da discussão das questões estilísticas, a tautologia do 'funciona bem [para quem?] - é bom - é belo'... Mas são 'equívocos', derivados da 'natureza metafórica' destes discursos, que impedem que as pessoas vejam as qualidades desta arquitetura, que, aliás, podem ser demonstradas 'racionalmente' (sem dúvida com o racionalismo limitado e cartesiano que caracteriza o pensamento destes intelectuais – ou pseudo-intelectuais).

Outro fator importante na ocupação progressiva das posições do campo foi a organização, em forma de congregação, dos modernistas nos CIAM, através dos quais aparece um discurso mais uniforme, construído com fins programáticos mas, igualmente de propaganda. Comenta Benevolo a respeito do CIAM de 1928:

> [...] quem é capaz de simplificar os discursos, passando por cima das dificuldades, possui inevitavelmente uma vantagem. [...] A Declaração final é no **estilo de Le Corbusier**: *[...] O destino da arquitetura é exprimir **o espírito de uma época**. [...] A urbanística não pode mais estar sujeita exclusivamente à regras de um **esteticismo gratuito**, mas é, essencialmente, de **natureza funcional**. [...] **O ensino acadêmico perverteu o gosto** do público [...]. O **público é mal informado**, e os próprios ouvintes usualmente formulam mal seus desejos em matéria de alojamento. [...] Por meio de sua influência sobre o ensino, elas* [as academias] ***viciam na origem a vocação do arquiteto** e, possuindo quase que a exclusividade dos encargos públicos, elas se opõem à penetração do espírito novo, **o único que poderá reviver e renovar a arte de construir**.* (pp. 474-476 p. 466, grifos nossos).
>
> […] **somente a arquitetura moderna** está apta para resolver certos problemas funcionais próprios de um moderno centro de negócios. […] seria, portanto, absurdo pensar em aplicar a vestimenta estilística habitual. […] Demonstra-se, assim, que a nova arquitetura […] é **a condição indispensável para renovar os centros das cidades** [...]. (p. 482, grifos nossos).
>
> [CIAM]: a área dos apartamentos, de acordo com os higienistas, pode ser consideravelmente reduzida […]. (p. 508).
>
> É natural […] que os CIAM proponham um código de princípios gerais que **parecem abstratos e quase irônicos** […]. (p. 513, grifos nossos).

De fato, para todos aqueles que foram submetidos ao jugo tirânico desta arquitetura e desta concepção de cidade, é difícil imaginar alguma ironia nestes discursos. Antes, parece mais sensato antever neste discursos a decadência progressiva de nossos ambientes urbanos na proporção de sua submissão aos preceitos modernistas que, longe de parecerem abstratos, revelam uma lucidez na procura pela sintonia com as forças socialmente dominantes. O 'esteticismo' seria gratuito, enquanto a funcionalidade seria um bem em si. O público é ignorante, de gosto pervertido pela academia, assim como os arquitetos não-modernistas. E o pior: os centros das cidades devem ser renovados,

justificando qualquer destruição modernista, afinal a única capaz de estar em sintonia com seu tempo. A argumentação se repete para além do âmbito dos CIAM:

> […] colocam problemas novos que são potencialmente resolúveis **somente com os métodos do movimento moderno**. (p. 614).
> A **falta de disciplina** urbanística compromete a integridade dos centros monumentais, os quais se encontram expostos aos assaltos da especulação. (p. 674).

Tendo os centros monumentais expostos à sanha especulativa, justificada pelos discursos modernistas, resta a um intelectual versada na história da arquitetura justificar suas opções ideológicas através da imputação dos problemas urbanos dos centros históricos a uma alegada 'falta de disciplina'. Evocando ainda que apenas ecos do totalitarismo que sempre caracterizou o pensamento modernista, Benevolo não deixa de salientar a sintonia com outras forças extremamente ativas nas sociedades ao longo do século XX, aquelas derivadas das concepções fascistas. Porém, é interessante notar que Benevolo apresenta frequentemente rasgos de lucidez, ao registrar posições contrárias ao ideário modernista:

> […] os americanos não sabem aplicar senão as regras pré-fabricadas dos estilos históricos e recaem em pleno ecletismo […] seus resultados frequentemente são meritórios […]. (p. 598).

O tão odiado ecletismo tem seus resultados reconhecidos como meritórios, afinal. Um dos fatores para este reconhecimento é a aceitação (por vezes aclamação) pública desta citadas obras ecletistas. Sendo a relação com o público um dos grandes problemas para a difusão mais acentuada do modernismo, vale observar como Benevolo comenta este fator:

> […] **uma parte** dos entendidos e dos clientes mais ricos pedem objetos modernos […]. (p. 604, grifo nosso).
> […] os artistas mais empenhados trabalham de preferência para **uma elite já convicta**, desde o início […] ou trabalham diretamente uns para os outros. (p. 557, grifo nosso).
> […] construir com inexcedível propriedade técnica [para a] clientela abastada e do mundo cinematográfico de Hollywood. **Não é fácil explicar** porque uma arquitetura tão rigorosa e controlada encontra tanta aceitação em tal ambiente. Pode ser que seja aceita **por esnobismo** […] graças ao **prestígio cultural** que envolve confusamente nos EUA tudo que tem origem européia. […]. (p. 606, grifos nossos).

Aqui Benevolo dá uma clara demonstração do fato de que os modernistas podem não ter percebido aquilo que sua arquitetura verdadeiramente tende a refletir: não o 'espírito do tempo', mas as aspirações (mesmo que inconscientes) das classes dominantes, que vêem refletidas nesta arquitetura seu modo de viver e de pensar. Além disso, é muito interessante que Benevolo utilize a mesma argumentação a respeito do esnobismo e da assimetria cultural que os americanos sentiam em relação aos europeus que WOLFE (1989) viria a utilizar como explicação para a ascensão modernista nos EUA[18].

Apesar de todas as limitações interpretativas impostas pela opção *a priori* de fazer a apologia de um estilo, nem Benevolo nem alguns dos modernistas puderam deixar de notar que havia algo de funda,mentalmente errado com os resultados obtidos até então:

> [Gropius, num discurso de 1952:] a unidade de ambiente e cultura que existia nos tempos antigos […] nosso atual ambiente caótico, **sua desordem e sua feiúra dependem de nosso fracasso** em colocar as necessidades humanas fundamentais acima das exigências econômicas e industriais […] as formas-padrão da arquitetura passada exprimem uma feliz combinação de técnica e imaginação […]. (p. 741, grifos nossos).

Reconhecendo não apenas a feiúra criada, mas também as qualidades de uma arquitetura que se empenharam em destruir e deslegitimar, Gropius parece fazer um ato de contrição, que Benevolo não disfarça nem camufla. Neste contexto, vale a pena observar qual o tratamento destinado a Gaudí, que já vimos citado em Giedion e pode nos servir como uma referência - ainda que *a contratrio* - a respeito dos juízos de valores, dos pesos e medidas, aplicados a diferentes arquitetos, de acordo com sua proximidade aos preceitos modernistas:

> [...] desde os primeiros trabalhos [Gaudí] mostra um temperamento audacioso, um amor pelos efeitos sensacionais [...] aceita várias sugestões do repertório art nouveau, porém reelabora-os com absoluta originalidade. [...] Gaudí é uma personalidade de primeira ordem e, se o tratamento fosse diverso, dever-se-ia falar dele mais longamente, porém sua experiência permaneceu isolada em um ambiente hostil ou indiferente e não teve uma influência proporcional sobre o progresso da arquitetura [...]. (p. 322).

[18] Vale lembrar que o livro de Wolfe foi sempre execrado pelos modernistas, como comenta STEVENS (2003).

Se o tratamento fosse diverso... Benevolo não faz, de fato, nenhum esforço neste sentido. Impossibilitado, pela enorme repercussão mundial das obras do catalão, de ignorar suas realizações, Benevolo tergiversa sobre o próprio julgamento, que coloca Gaudí como absolutamente original, mas cuja característica principal parece ser uma 'personalidade de primeira ordem', no que não diferiria, a princípio, de algo que Benevolo poderia ter dito a respeito de Loos. E, se Gaudí não teve uma influência maior sobre o progresso da arquitetura, isto certamente não demonstra um menor nível de qualidade arquitetônica de suas obras.

Em seguida, passaremos à análise de outra obra a respeito da arquitetura moderna (embora chamada com outro nome), publicado 16 anos depois.

4.6. 1976 - Arquitectura Contemporánea. Manfredo TAFURI, Francesco DAL CO.

O livro que analisaremos agora surge em uma época em que já seria possível um olhar retrospectivo para a arquitetura moderna, não apenas devido à passagem das fases ou etapas que comentamos na seção anterior, mas também porque, tendo sido realizados experimentos como Brasília e Chandigarth, com as respectivas críticas sendo estabelecidas, já era possível um olhar mais amplo sobre os resultados efetivamente alcançados pelos modernistas. Tanto que já surgia no horizonte uma manifestação que pretendia constituir uma nova etapa, seja da própria arquitetura moderna em 'evolução', seja da sua superação: o pós-modernismo[19]. Como o próprio nome dado a esta tendência indica, se havia um desejo de superação, este certamente não implicava numa negação radical dos princípios modernistas que, como veremos, tendiam a se perpetuar por razões mais abrangentes do que aquelas com as quais o campo costumava se defrontar, ao menos explicitamente.

[19] Note-se que o livro de Venturi, 'Complexidade e contradição em arquitetura' que é considerado como um marco desta tendência, foi publicado em 1966, como parte de uma série do Museu de Arte Moderna sobre 'os alicerces teóricos da arquitetura moderna' (ver WOLFE, 1989); note-se também que, como observa RUBINO (2003), "*a crítica ao chamado movimento moderno começou em seu interior, ganhou novos adeptos após a dissolução dos CIAM (em 1959) e adquiriu força no início da década de 1960. Venturi [...] chegou como representante de uma nova geração, para somar em um debate que vinha amadurecendo.*"

Além disso, Tafuri e Dal Co contavam com um conjunto de obras - arquitetônicas mas também escritas - que permitiam alcançar uma compreensão bastante ampla a respeito dos fenômenos que se propõem a estudar. E que fenômenos são esses? Inicialmente, com o título escolhido, os autores pretendiam se colocar um pouco à parte do debate dominado pelos modernistas, uma vez que escolhem 'contemporânea' para designar a arquitetura e delimitar seu projeto de análise[20].

Outra característica da obra é seu alinhamento ideológico com os princípios marxistas (tão em voga na época), mais ou menos explícitos nas escolhas analíticas empregadas, nas quais os 'modos de produção' e outros elementos típicos da crítica social marxista aparecem problematizados (de maneira muito pertinente e competente, aliás) com uma frequência até então pouco comum nas obras canônicas sobre a arquitetura moderna, e de maneira coerente com o percurso intelectual de Tafuri até então (ver TAFURI 1969; 1973; 1976). Com a aplicação deste viés, os autores buscam também se afastar da tendência apologética que marcava grandes obras sobre a história da arquitetura do século XX, como as de Giedion, Zevi e Benevolo.

No entanto, e de maneira similar à atuação dos chamados 'pós-modernistas', o afastamento (relativo) da apologia ao modernismo não significava a negação da validade dos princípios do movimento moderno, nem servia para embasar um questionamento a respeito da qualidade dos escritos e da arquitetura modernista, nem da 'genialidade' dos seus 'mestres', que continuavam a receber, fundamentalmente, o mesmo tratamento reverente e subserviente que havia caracterizado as gerações anteriores, e que ainda permanecia como o padrão no campo. Mesmo assim, os autores conseguem estabelecer um patamar crítico consistente.

Tafuri e Dal Co, na mesma tendência de erudição apresentada por Giedion, Zevi e Benevolo, escrevem uma obra de grandes proporções, na qual apresentam não apenas as obras do século XX, mas também uma grande quantidade de exemplos de épocas anteriores, perpetuando a visão dos modernistas a respeito de uma suposta continuidade histórica entre estes

[20] Tanto a edição brasileira quanto a norte-americana receberam como título a tradução 'arquitetura moderna', opção editorial que, provavelmente, revela a inserção mercadológica buscada para a obra, assim como deixa claro (mais do que faz o original) o material com o qual os autores, no fim das contas, lidavam.

últimos e os períodos e estilos precedentes (embora sem o mesmo tom apologético e triunfalista daqueles). Assim, os autores elaboram um estudo que oscila entre as aproximações interpretativas com os modelos modernistas e a crítica (moderada, e centrada em questões de cunho marxista) a estes padrões. Assim:

> La historia de la arquitectura contemporánea [...] es la historia de una pérdida progressiva y objetiva de la identidad de una disciplina que había conseguido, em edad humanística, su próprio estatuto y que entró em crisis entre los siglos XVIII y XIX. [...] la própria formación del concepto de 'movimiento moderno' [...] es el fruto de una fábula consoladora, aunque inoperante. (p. 9).

Esta é uma observação com a qual podemos concordar em parte. De fato, a arquitetura havia conseguido aquilo que, sob o ponto de vista da teoria bourdieusiana, podemos classificar como 'autonomia do campo'; porém, nossa observação é de que, se houve uma crise entre os séculos XVIII e XIX, ela não teve nem a mesma intensidade nem as consequências da crise provocada pelo movimento moderno que, como já vimos, desautorizou o próprio trabalho dos arquitetos em favor de uma tecnicidade e uma racionalidade simplória e cartesiana, ligada ao trabalho dos engenheiros (que Jeanneret-Gris elegia explicitamente como modelo). Com a ruptura formal desagradando a uma parcela considerável do público e a auto-desvalorização das características distintivas que demarcavam o espaço de atuação específico dos arquitetos, a autonomia de seu campo diminuiu grandemente, ainda mais se considerarmos a submissão voluntária dos modernistas às exigência meramente comerciais da 'indústria'.

Que o conceito de movimento moderno possa ter sido, no entanto, uma fábula consoladora é uma questão diferente. Enquanto sempre existiu um público horrorizado com a perspectiva de uma mundo construído segundo os padrões modernistas, e mesmo uma crítica que insistia em apontar as limitações e aporias do movimento, apenas aqueles que se sentiram atraídos ou sintonizados com o tipo de proposta que os modernistas apresentavam poderiam sentir algum consolo com a perspectiva de realização da distopia anunciada (e, à época da publicação do livro, já realizada o suficiente para poder ser avaliada pela vivência neste tipo de espaço) pelos modernistas. Continuam os autores:

> Al máximo esfuerzo realizado para introduzir una ‘revolución copernicana’ em el ámbito de la disciplina arquitectónica – pensemos em Loos, em Mies, em Le Corbusier – ha correspondido el ‘hablar’ de las nuevas dimensiones vislumbradas, no de llevarlas a cabo. (p. 9).

Associar o termo 'revolução' (muito valorizado no ideário marxista) às propostas dos modernistas trai, mais uma vez, a simpatia com que o movimento era visto por estes historiadores. Não fosse a dominância modernista no campo, seria ocioso insistir aqui que os modernistas não propunham nenhuma revolução (como, aliás, deixava claro Jeanneret-Gris), antes propunham a maior integração com as forças produtivas dominantes - sob a capa da ruptura formal, que queriam fazer ver como revolucionária. Mas, de fato, muito mais foi falado (frequentemente de modo leviano) por estes modernistas do que, efetivamente, levado a cabo.

De modo similar ao realizado por Benevolo, os historiadores, dando mostras de que estavam conscientes das limitações impostas pela perspectiva adotada, iniciam sua obra dando explicações:

> […] es necessario, sobre todo, repasar toda la historia de la arquitectura moderna, para encontrar las grietas y los intersticios que resquebrajan la solidez y volver a partir de ahí sín elevar a mito ni essa historia ni essas divisiones. (p. 9).

Ao mesmo tempo, se defendem previamente, alegando não fazer aquilo que, ao longo da obra, poderemos constatar que, de fato, fazem, ou seja, eles permanecem reforçando os mitos. Ainda:

> […] términos como ‘movimiento moderno’ o ‘racionalismo’ se emplearán solo por antonomasia […] esconden conceptos contradictórios com las historias que pretendemos confrontar com ellos. (p. 9).

Assim, assumem que, apesar do título, vão tratar mesmo da arquitetura moderna, e que todo os demais estilos e períodos abordados não são mais que o pano de fundo (ou os antecedentes) do modernismo. Abordando Loos e a recusa ao ornamento:

> El Art Nouveau emmascara fragmentos urbanos acogidos como gérmenes de utopias regressivas. Adolf Loos mostrará la inactualidad de eso lanzándose contra Viena, ‘ciudad tatuada’. (p. 14).
> De la tensión entre vanguardia y renuncia al lenguaje, la arquitetura de Adolf Loos [...] es la máxima expresión. [...] Loos actua como protagonista [...] 'nosotros poseemos el arte que ha eliminado al ornamento'. [...] 'solo los productos de esas industrias representam el estilo de nuestro tiempo [...] este es el único criterio de juicio válido.' [...] su modo de proyectar aclara la impossibilidad de recuperar lenguajes comunicables fuera de sistemas

> especializados. [...] meditación desesperada sobre la precariedad de toda lenguaje [...] El edificio (Looshaus) de la Michaelerplatz [...] medita sobre lo inconcebible de los lenguajes. (pp. 113-115).

Combater o Art Nouveau e o Ecletismo eram objetivos declarados dos modernistas, o que era coerente com o fato de que estes estilos, ocupando posições dominantes no campo por volta da virada do século XIX parta o XX, teriam que perder estas posições de modo a permitir o avanço dos modernistas; em meados dos anos 70, no entanto, já deveria ser possível reconhecer que ambos os estilos produziram uma série de resultados no mínimo 'meritórios' (como já havia dito Benevolo, 1960, p. 598). Mas ou autores, ao citar a 'Viena tatuada' de Loos, silenciam sobre o fato de esta metáfora estar baseada numa posição ideológica não apenas questionável, mas ligada a uma série de eventos nefastos no século XX. Loos, não dispondo de nenhuma teoria validável sobre arquitetura, faz uso de uma retórica moralista e preconceituosa que estes historiadores não conseguem ou não pretendem enxergar.

Ainda mais espantoso é o discurso que pretende agregar densidade conceitual e respeitabilidade acadêmica a uma arquitetura que, além de

figura 4.12 - edifício projetado por Loos na Michaelerplatz em Viena. A meio caminho entre o passado, com o qual supostamente pretende romper, e o futuro, que ainda não estava definido. Foto do autor.

desprovida, em sua concepção, de uma conceituação bem articulada, revela a relativa inépcia de seu autor, ao menos se considerada a disparidade entre seus discursos e suas obras. Assim, '*la impossibilidad de recuperar lenguajes comunicables fuera de sistemas especializados. [...] meditación desesperada sobre la precariedad de toda lenguaje [...] El edificio [...] medita sobre lo*

inconcebible de los lenguajes' surgem como um intencionalmente incompreensível discurso a respeito de nada - considerando a imagem e a ambientação do próprio edifício (figura 4.12):

> [...] la repulsa suya y de Kraus a la ciudad tatuada. [...] la superación definitiva del sueño naturalista y orgánico que mezcla el ornamento y el estilo. (p. 118).
> La arquitectura de Loos reúne los proprios destinos a los del 'movimiento moderno'. [...] Todo el razonamiento del primer Loos es una meditación acerca del límite del concepto de creatividad. (p. 119).

Soa quase irônico, considerado o delicado momento das relações ecológicas que vivenciamos, que os autores considerassem a suposta superação de um sonho naturalista e orgânico como algo a ser recebido como um triunfo. Sobre as afirmações s respeito das meditações de Loos, é supérfluo comentar algo tão banal e sem fundamento.

Uma abordagem totalmente diferente é dedicada a Sitte, considerado como de qualidade inferior como arquiteto e urbanista (um juízo que seria possível atribuir a Loos):

> […] ninguna de sus obras [de Sitte] tanto em el campo arquitectónico como em el urbanístico, justifica el éxito de crítica que ha gozado em su labor teórico. […] su pensamiento está destinado a recoger notable asentimiento por parte de la cultura arquitectónica empeñada em superar la tradición de Beaux Arts, pero aún incapaz de ponerse com la necessaria lucidez ante el problema total de la ciudad […]. No por nada, a pesar del ironico juício de Le Corbusier, las concepciones de Sitte gozan de notable éxito entre las corrientes ideológicas que se esfuerzan […] en poner al día atrasadas polémicas […]. (p. 53).

Carente de lucidez e alcance, deveria bastar o irônico juízo de Jeanneret-Gris para que o trabalho de Sitte fosse relegado ao espaço das polêmicas atrasadas; mais uma vez, os autores negligenciam a leitura dos textos do próprio Jeanneret-Gris, pois atribuem injustamente a ele a capacidade avaliativa mais consistente e confiável, ao menos em termos de urbanismo, o que uma leitura atenta, como vimos, tende a desautorizar.

> Solo la planificación del territorio, expresión del concatenamiento de los fenómenos de produccion, puede asegurar el empleo equilibrado de la progresiva potencialidad de la éoca neotécnica. (p. 55).

Enquanto Viena era tatuada, Nova York é considerada 'maquiada', talvez para não repetir a metáfora de Loos. Assim:

> […] em Nueva York, a principios del decenio 1870-1880 […] sus caracteres ya son especifícos y también cubiertos de maquillajes formales y de ecléticos pastiches linguísticos. (p. 64).

Mais uma vez sem enxergar méritos nos edifícios ecléticos, que entendem como um 'pastiche', pretendem que a enorme quantidade destes edifícios, que até hoje corresponde a uma parte significativa do tecido urbano de Manhattan, seja considerada apenas pelos seus componentes modernistas, que os autores entendem como dotados de características quase transcendentais, embora 'objetivas':

> […] reducen la tipología del rascacielos a su vocación primária: […] un puro signo, producto de relaciones económicas, de transformaciones productivas y sociales 'objetivas', donde la arquitectura renuncia a superponer 'mensajes' subjetivos. (p. 68).
> El rascacielos 'alejándose de la arquitectura', tiende a sumergirse definitivamente en el conglomerado urbano, aparentando un fragmento neutro: la 'calidad' arquitectónica no puede presentarse más que como recuerdo o cita retórica. (p. 69).

No contexto da perda de autonomia do campo anteriormente comentada, e segundo os padrões propostos pelos modernistas, renunciam mesmo à ideia de 'qualidade' arquitetônica, deixando em aberto a possibilidade de edifícios privados de qualidades serem avaliados no mesmo patamar que outros que as contenham, de modo a permitir a confusão conceitual (e de juízos) que interessa somente aos modernistas, cujos edifícios e cidades não podem contar com a simpatia dos usuários, ao menos se baseada nos critérios ancestrais que sempre guiaram os juízos a respeito da arquitetura. Que estes prédios possam ser considerados como 'fragmentos neutros' é outra mostra da impossibilidade do texto em permanecer atual.

Arquitetos de vários matizes não deixaram, no entanto, de perceber as ligações entre a arquitetura produzida e as forças socialmente dominantes:

> […] Root […] habla de sus edifícios como 'monumentos nobles e duraderos de la benéfica edad del comercio'. […] el Rookery Building […] fue considerado por sus contemporáneos como una obra maestra. Sin embargo, es un edificio profundamente contradictorio […]. (p. 69).

No caso, porém, de estes arquitetos produzirem edifícios não-modernistas, os autores se esforçam em demonstrar a existência de algum tipo de defeito, ao menos alguma 'contradição', desprezando a opinião dos contemporâneos (não deixando, no entanto, de registrar que alguns edifícios

desprezados pelos autores eram, e talvez ainda sejam, considerados como 'obras primas', mas apenas pelas 'pessoas comuns' que os modernistas sempre consideraram incapazes de julgar). Mesmo antigos 'mestres', aclamados pelas gerações anteriores aos modernistas, são colocados, no mínimo, sob suspeição, mas alguns registros dissonantes aparecem no texto:

> Para él [Berlage] el desarrollo del capitalismo ha provocado una mortal esterilidad constructiva […]. (p. 83).
> La metrópolis ya no es, como la ciudad tradicional, el lugar de la memoria colectiva, sino del suceso privado de historia y del rostro irracional. (p. 97).

Vemos que nossa leitura corresponde, *grosso modo*, àquela de Berlage. Os autores, porém, parecem aceitar com passividade exemplar as transformações sociais que se refletem na arquitetura modernista, propondo uma interpretação que busca naturalizar estas transformações, numa leitura que poderíamos chamar de 'evolucionista-darwinista', segundo a qual estas transformações seriam inevitáveis, devendo ser aceitas como tal:

> [...] la ciudad vive en la medida en que hace proprias las leyes de la producción [...]. (p. 143).
> [...] la máquina, por si misma, no crea valores ni jerarquías [...] así la ciudad es evolución perfecta [...] permite al público llegar a ser protagonista en la construcción de la propria ciudad, de su consumo [...] no siendo ya espectador pasivo [...]. (p. 143).
> Renunciando a resolver las contradicciones, la arquitectura llega a ser metáfora perfecta de la vida urbana [...]. (p. 142).

Com a mesma perspectiva reducionista que constitui um dos pontos fracos das análises de tendência marxista, os autores reduzem a 'vida' das cidades à sua adaptação às leis de produção. Mais uma vez defendendo uma 'neutralidade' das formas, e evocando explicitamente a 'evolução' como fator explicativo das transformações das cidades, imaginam a perfeição ligada a um suposto protagonismo de um 'público' que é entendido apenas em seu papel de consumidor. A arquitetura é entendida apenas em seu papel instrumental, e, ao se colocar passivamente frente às contradições, se torna não somente 'metáfora', mas também 'perfeita' daquilo que os autores, munidos de seus filtros interpretativos modernistas, conseguem enxergar como 'vida urbana'

Não sendo possível para os autores, no entanto, ignorar totalmente os ecos do passado que, a princípio, desafiam suas interpretações, eles se esforçam em construir uma leitura sobre os 'mestres' modernistas que os

distinga absolutamente das gerações precedentes. Assim, para um arquiteto que é considerado um precursor do modernismo:

> […] la figura de Louis H. Sullivan emerge rodeada de una aureola de heroísmo […] la extraordinaria calidad de [su] arquitectura […]. (p. 70).
> Sullivan erige tres rascacielos excepcionales […] su assombrosa habilidad para incorporar a la estructura un repertorio decorativo naturalistico. (p. 72).

Considerando o modernismo como uma espécie de manifestação auto-explicativa, não parece necessário demonstrar a 'extraordinária qualidade' de suas realizações, pois estas são excepcionais, mostras de assombrosas habilidades, inclusive do heroísmo de seus criadores. Mais uma vez, as reconhecidas realizações do passado são transformadas, discursivamente, em meras precursoras das realizações modernistas, cada uma delas sintonizada com o respectivo 'zeitgeist' e, portanto, equivalentes em suas qualidades:

> Las formas geométricas del primer Renacimiento toscano se vuelven hacia aquella Florencia como lugar de síntesis […] La recuperación de aquella síntesis debe producirse ahora bajo el signo 'apolíneo' de la organización industrial. (p. 96).

Com relação aos confrontos com o passado, vale a pena nos deter na análise que os autores fazem sobre a obra de Gaudí, que aparece neste livro (assim como nos analisados anteriormente) como um 'ponto fora da curva', uma espécie de anomalia que, devido à enorme e crescente repercussão de sua arquitetura ao longo do século XX, não é possível ignorar, mas que cabe colocar 'em seu devido lugar'. Assim:

> Antoni Gaudí [quema] en una especie de **orgia lingüística**, todas las hipótesis de la cultura eclética […] su historicismo es **destrucción de lenguajes**. […] la misma voluntad de síntesis parece denunciar la propria e **inevitable desventura** […] es un **esfuerzo paroxístico** […] todo se mezcla em un **'furor' por la materia**, que anula lo que un **incontrolado vitalismo** engancha a **hiperbólicas estructuras** estáticas. […] **formas deflagrantes**, que se muestran **exasperadas** em sus obras de madurez […]. la **informal y delirante** sistematización del Parque Güell […] Gaudí **violenta, descompone y deforma** toda síntesis lingüística […] **inquietantes** alusiones totémicas […] **aspectos laberínticos** […] una **angustiosa** interrogante dejada sin respuesta. […] Gaudí **rompe** toda relación entre su arquitectura […] y la realidad. […] el **obsesivo eclectismo** del modernismo catalán. (p. 92, grifos nossos).

Ao lermos esta passagem, não podemos deixar de notar a virulência do ataque a um arquiteto que, a rigor, e justamente por sua excepcionalidade, não deveria provocar temores aos modernistas, vitoriosos de então na conquista do

campo. Podemos buscar algumas explicações nos próprios termos utilizados: '**inquietantes** alusiones', '**aspectos laberínticos',** '**angustiosa** interrogante', permitem perceber a maneira como os autores se sentem perante as realizações do catalão. Enquanto milhões de pessoas se sucedem, dia após dia, para usufruir das sensações positivas que percebem na arquitetura de Gaudí[21], os autores se sentem inquietos, perdidos e angustiados defronte às alusões não apenas naturalísticas mas igualmente historicistas e culturalistas contidas em suas obras.

Consequentemente, a análise que fazem se esforça em colocar tudo em termos fortemente negativos: **orgia lingüística, destrucción de lenguajes, esfuerzo paroxístico, 'furor' por la materia, formas deflagrantes, exasperadas, informal y delirante, violenta, descompone y deforma, obsesivo eclectismo**. Até mesmo a vitalidade, característica a princípio positiva, aparece aqui como incontrolada. Os autores aparentam se sentir agredidos pela arquitetura de Gaudí, sofrendo *a contrario* os efeitos que a arquitetura modernista, que defendem e com a qual se sentem em sintonia, costuma provocar nas pessoas. Esta relação *a contrario* é tão profunda que eles enxergam em Gaudí uma característica que entendemos como definidora do modernismo: a ruptura: '**rompe** toda relación entre su arquitectura […] y la realidad'; aquilo que está mais profundamente enraizado numa realidade complexa que o ideário modernista não abarca nem permite enxergar é entendido justamente como rompendo com a realidade... Em comparação, vejamos o tipo de análise que os autores dedicam àqueles que consideram os principais arquitetos modernistas. De maneira bastante esclarecedora, há um capítulo cuja opção interpretativa aparece já no título: EL PAPEL DE LOS 'MAESTROS'. Segundo os historiadores, estes 'mestres' seriam:

> […] tres mestres del movimiento moderno: Mies van der Rohe […] Le Corbusier […] Walter Gropius […]. La elevación mística arquitectónica […]. (p. 97).

E sua arquitetura (materialista, baseada numa racionalidade redutiva e simplificada, mecanicista, segundo os próprios preceitos de Jeanneret-Gris) aparece, pasme-se, como elevação mística! Para estes historiadores, assim como para os precedentes que analisamos, entretanto, há um arquiteto entre

[21] O que pode ser constatado por qualquer pessoa que visite suas realizações em Barcelona.

os ‘mestres’ que merece maior destaque e consideração: Jeanneret-Gris. Desta forma, a ele se dedicam muitas páginas apologéticas, que buscam ligar suas obras a algum tipo de transcendência, como se pode observar pelo título dado à análise de suas obras: ‘Le Corbusier y el poema de la forma’, colocando já de saída o suíço em um tipo de patamar elevado, artístico e poético, deixando, aliás, claro que os autores consideram poesia é uma espécie bastante específica de tal manifestação – o modernismo – classificação que está longe de ser consensual. Eles, não deixam, no entanto, de apontar alguma característica problemática em Jeanneret-Gris:

> [...] Le Corbusier es uno de los intérpretes principales de tal aventura, pero también el más problemático. (p. 133).

Mas, coerentes com seu discurso e com os de seus antecessores, apontam que os problemas, quando existem, se devem às interpretações errôneas ou simplistas:

> La fórmula de la *machine à habiter* [...] suele interpretarse reducidamente. [...] el ansia poética de Le Corbusier funda un lenguaje libre de toda ficción. Su vocación de sinceridad emplea instrumentalmente la polémica antiornamental loosiana. [...] la poética, alegórica, liberadora relación que Le Corbusier instaura con los 'íncubos modernos'. [...] donde la vanguardia siente desconfianza, Le Corbusier sueña vistorias. (p. 136).

Onde Gaudí é apontado como um deformador angustiante, Jeanneret-Gris aparece como poeta liberador, que sonha com uma vitória que todos os modernistas sonham também como sua. Neste sentido, fica muito clara a oposição nas posições assumidas pelos dois arquitetos, pois, de fato, é possível ver claramente as indicações tipológicas de Jeanneret-Gris; mais difícil é ver nelas alguma ironia:

> [...] la valerosa búsqueda lecorbusierana [...] ninguna nostalgia regressiva y claridad total en las indicaciones tipológicas [...] en el orden absoluto del sistema encuentra espacio la ironía [...] el Plan Voisin. Su valor programático se exalta en contacto con la ciudad histórica. [...] La síntesis lecorbusierana anula aquí culaquier contradicción. (pp. 138-140).

De fato, não parece haver nenhuma ironia no Plan Voisin; tampouco há a possibilidade de algum **contato** com a cidade histórica. O Plan propõe a destruição total do tecido urbano existente, simplesmente. É, de fato, um princípio modernista a negação da cidade histórica, apesar das inúmeras tentativas discursivas que buscam elaborar algum tipo de relação desta com o

patrimônio[22]. O que Jeanneret-Gris produz é chamado de síntese, e, supostamente, anula qualquer contradição – provavelmente porque não sobra nada que possa contradizer o modernismo. Os autores continuam, na mesma chave interpretativa:

> [...] la rica articulación espacial [...] la extraordinaria 'maison en serie pour artisans' [...] perfectamente conclusa en el plano tipológico, enriquece el proprio espacio. [...] una poética del artifício [...]. (p. 140).

Assim, para eles, a articulação espacial é 'rica' e 'extraordinária'; e mais: enriquece o próprio espaço! Reconhecem o artifício, mas o classificam como 'poético'...

> La 'petrificación del artifício' alcanza la cima en la villa Savoye. [...] es el lugar simbólico de un rito de iniciación [...] solicita el acostumbramiento total del espectador al contraste violento [...] objeto de contemplación [...] la superioridad de la síntesis [...]. (p. 140).

Sobre esta obra que todos os autores que analisamos consideram emblemática, não apenas reconhecem o artifício (petrificado), mas o consideram como o ápice. Um 'rito de iniciação' aos contrastes violentos. Elegem a casa como objeto de contemplação, representante de uma síntese superior.

> [...] seria erróneo valora el 'espíritu anárquico' de Le Corbusier, atraído por un ideal de poder protoiluminista, con parámetros políticos. Su poesia tenia una coherencia muy superior a la solidez de su conciencia civil [...] el artista [...]. (p. 143).

Mas, para aquele que consideram um gênio e um artista, os autores têm sempre justificativas. Assim, o evidente descompromisso de Jeanneret-Gris com qualquer questão política ou social mais ampla (apenas preocupado com sua concepção de mundo, autoritária e totalitarista), é apresentado como um 'espírito anárquico' (numa evidente alusão à maneira como os marxistas sempre viram os anarquistas, associando-os às idéias de desordem), mas que deve ser desculpado e não considerado sob aspectos políticos. Tudo deve ser perdoado em nome da 'poesia' do 'artista'. Também os outros chamados 'mestres' recebem tratamento similar:

> En la utópica continuidad dialéctica del concepto de 'movimiento moderno' no hay espacio para Mies van der Rohe [...] continua siendo 'esfinge impenetrable' enigmática expresión de un 'retorno a lo clásico' [...] adquiriendo profunda sensibilidad [...]. (pp. 150-151).

[22] Ver a respeito o capítulo 1 – relação da arquitetura moderna com o patrimônio.

Vemos então que as contradições internas do movimento moderno são apresentadas como ‘utópica continuidade dialética’, o que quer que isso possa significar. Mesmo assim, não encontram como classificar Mies...talvez devido ao pragmatismo deste último, que veio a se tornar o mais bem sucedido comercialmente dentre estes ‘mestres’, escrevendo pouco e construindo muito, totalmente ao gosto dos capitalistas, inicialmente americanos e depois de toda parte, inclusive com uma série de seguidores e imitadores. Mesmo assim, segundo os autores, dotado de ‘profunda sensibilidade’, num suposto ‘retorno ao clássico’ que se manifesta com enormes caixas prismáticas de aço e vidro. Ainda:

> [...] renuncia a cualquier 'mensaje' [...] un montaje de signos que han perdido, sin nostalgia alguna, el universo de los significados [...] 'La forma no es la finalidad de nuestro trabajo' [...] 'Queremos liberar a la construcción de las especulaciones estéticas' [...] Mies edifica el silencio. Quedan aclarados la trivialidad y el islamiento de los signos [...]. (pp. 152-153).

Signos que perderam o significado, sem nostalgia, são apresentados como uma qualidade arquitetônica. Uma arquitetura de formas colossais, que não tem as formas como finalidade... de fato, nada pode ser mais apropriado para as intenções capitalistas contemporâneas. Afastados de qualquer ‘especulação estética’, os modernistas a serviço do capital podem se sentir livres para edificar ‘o silêncio’. Mas, devemos lembrar, o ‘silêncio’ ensurdecedor de enormes arranha-céus que passam a dominar o skyline das grandes cidades em todo o mundo. Obrigados a reconhecer a convergência com os ideais capitalistas, elaboram, mais uma vez, uma explicação justificadora:

> [...] solo la perfecta adhesión al sistema productivo es garantia de que la reducción linguística no sea ella misma estilo. (p. 154).

Não ser um estilo, segundo a versão dos próprios modernistas, deveria, assim, desculpar tudo: a ausência de significado (que é, aliás, em si mesma um significado) e a adesão ao capitalismo.

> La vocación antidescriptiva de Mies ha producido su obra maestra [...] un laberinto de signos que se calma en el espacio metafísico de la piscina interior [...]. (p. 155).

Portanto, no caso dos modernistas, construir um labirinto (lembremos do que disseram sobre Gaudí) não é problema, pois este se acalma num ‘espaço metafísico’. Após tão longa série de afrontas ao bom-senso e à razão, os

autores se dedicam a continuara com a elaboração do enorme estudo, com centenas de páginas mostrando tudo aquilo que eles conseguem enxergar sobre a arquitetura contemporânea, ou seja, aquilo que combina com sua visão e corresponde às suas explicações.

Apenas alguns anos depois, mas já motivado pelas revisões que continuamente se faziam do modernismo, inclusive a ascensão do chamado 'pós-modernismo', vemos surgir aquela que talvez seja a última grande obra dedicada exclusivamente à história do movimento moderno, que veremos a seguir.

4.7. 1980 - História crítica da Arquitetura Moderna - Kenneth FRAMPTON

Mais uma vez, vamos tratar de um livro escrito por um autor nascido após o surgimento do movimento moderno, cuja formação coincide, aproximadamente, com a época que podemos chamar de auge do modernismo (décadas de 1950/60). Porém, este livro é o primeiro da série que analisamos que trata de maneira explícita a nova tendência 'pós-moderna', assim como é diretamente influenciado por ela. Além disso, já a esta época seria quase impossível escrever uma obra séria sem levar em conta as críticas cada vez mais intensas às realizações do movimento moderno, inclusive porque o confronto com estas realizações já tinha acontecido não apenas por todo o mundo, mas também com realizações suficientemente abrangentes para que os próprios modernistas não pudessem mais alegar que ainda não tinham colocado plenamente em prática seus projetos e ideais.

Outro fator que devemos considerar é a razão para escrever mais uma 'história da arquitetura moderna', uma vez que já existiam obras significativas e bem posicionadas no campo que tratavam extensivamente do assunto, como por exemplo as que analisamos de Benevolo e Tafuri & Dal Co. Uma razão pode ser o posicionamento dentro do mundo anglófono, uma vez que as principais obras sobre o assunto, até então, eram quase que exclusivamente de fora deste conjunto (mais especificamente, italianas). Como sabemos (BOURDIEU, 2004), existem comunidades científicas quase independentes no mundo, agrupadas segundo certas afinidades, especialmente as lingüísticas, que pouco se comunicam ou trocam informações. Assim, autores que não

escrevem originalmente em inglês têm uma menor penetração no mundo anglófono, e vice-versa, e isso mesmo a despeito das traduções das obras (porque não se trata apenas da língua, mas da comunidade epistêmica agrupada em torno de afinidades culturais). Desta forma, sendo um projeto editorial (como já vimos), é possível imaginar que fosse intenção dos editores lançar uma obra de porte escrita e dirigida ao público anglófono, que resultaria também em amplo alcance correspondente à consolidação do inglês (com as respectivas características culturais) como língua 'internacional'.

Neste sentido, necessitando de fatores de diferenciação em relação às obras existentes e amplamente conhecidas, também parece pertinente a utilização do termo 'história crítica', que supostamente colocaria este livro em um patamar interpretativo diferenciado, distinguindo-o dos demais pelo que deveria conter a mais do que as 'histórias' já existentes (o que em grande parte não se verifica). Frampton se coloca numa posição que pretende ser diversa daquela dos simples 'apologistas', como os que analisamos até agora. No entanto, como veremos, esta é uma posição apenas retórica, uma vez que a 'crítica' de Frampton não passa de uma renovada tentativa de construir teorias e justificativas complexas para defender o modernismo dos constantes ataques, bem como continuar a reforçar as posições já conquistadas no campo. Desta forma, o autor cria novos artifícios para sempre desviar a culpa pelos fracassos modernistas, lançando-a sobre fatores externos, no que não difere essencialmente daqueles que o precederam.

Tendo também presenciado quase duas décadas de manifestações daquilo que foi chamado de 'pós-modernismo', constatando até então que o novo 'estilo' ganhava terreno e notoriedade, a ponto de ser possível pensar na superação do modernismo, não seria prudente, ao menos para aqueles que ocupavam posições centrais no campo, comprometer-se explicitamente com um modernismo que poderia estar vivendo seus últimos dias. Assim, propor uma obra que se propõe a ser 'crítica' em relação ao modernismo também podia significar um certo distanciamento e uma posição não alinhada por princípio, o que poderia ser uma salvaguarda para o autor nos anos seguintes.

O livro tem um significado especial no contexto de nossas análises por outro motivo: além de ter se estabelecido como obra canônica no campo, o estudo recebeu ao longo dos anos uma série de atualizações e reedições, de

modo que permanece como material de referência entre os mecanismos de reprodução (BOURDIEU e PASSERON, 1992) do campo, além de ter colocado seu autor entre os 'grandes' historiadores do movimento moderno, como podemos apreender pela grande quantidade de prêmios e honrarias que o arquiteto recebeu ao longo da carreira, entre as quais o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidad Politecnica de Madrid, ocasião na qual concedeu uma entrevista ao jornal El País, na qual lemos:

> Foi Robin Middleton, editor da Thames & Hudson, quem lhe encomendou o trabalho de sua vida. [..] De quanto distanciamento é preciso para se escrever a história de uma disciplina? "*É necessária [...] a humildade para deixar claro que o que você conta não é nunca a história. É a sua história*." [...] Como seu próprio livro, Frampton considera que a modernidade é um projeto inacabado. "*É mais um sinônimo de progresso do que do despotismo da qual foi acusada*". "*Em Nova York um arranha-céu é construído depois do outro. E são construções anódinas. Irrelevantes culturalmente. Só representam o mercado. Não há significado nem simbolismo. [...] Mas me nego a aceitar que isso seja uma herança do Movimento Modernista. Não é arquitetura. É só dinheiro*." (EL PAÍS, 2017).

Podemos, assim, ter uma visão bastante clara a respeito de posições do autor, uma vez que ele as professa até os dias de hoje. Inicialmente, vemos que o livro não nasceu de um projeto intelectual, mas de uma encomenda editorial, ou seja, foi escrito para atender demandas do mercado e, consequentemente, se inserir no campo de maneira ortodoxa; o editor não escolheria para tal tarefa um autor que desafiasse as posições estabelecidas. Desta forma, quando Frampton declara sua 'humildade', afirmando escrever a 'sua história', fica evidente que ele não pode se colocar à parte dos avanços da ciência, especialmente da historiografia, na qual é bastante conhecida a relatividade de todo conhecimento histórico quando elaborado como narrativa. Porém, este 'relativismo' não se aplica quando tratamos das obras canônicas de um campo, pois estas sempre professam a 'verdade' que é aceita como tal pelo próprio campo; assim, a relativização é apenas retórica, e Frampton, de fato, escreve a 'verdade' do campo e para o campo (ou ao menos parte dela).

E vemos ainda que, mais uma vez, a confusão entre modernidade e modernismo, que tanto interessa aos modernistas, persiste como um pano de fundo que visa confundir os conceitos e, assim, sua compreensão. Já tratamos (capítulo 3) da distinção clara e precisa entre as duas noções. Quem foi acusado de despotismo não foi a 'modernidade' (que podemos, de fato,

considerar como ‘um projeto inacabado’) e sim a ‘arquitetura moderna’ e sua compreensão específica a respeito do que possa ser a modernidade; e a acusação, pertinente, permanece. Mas, além disso, considerar a modernidade como um sinônimo de progresso é, no mínimo, um otimismo injustificado.

Concordamos com Frampton que, não apenas em Nova York mas em todo o mundo, arranha-céus em geral ‘são construções anódinas, irrelevantes culturalmente e que só representam o mercado’. Mas, mais uma vez, depois de décadas repetindo as mesmas desculpas, os modernistas se negam a aceitar que o movimento moderno tenha espalhado pelo mundo sua herança macabra. Ao afirmar que o que se faz ‘Não é arquitetura. É só dinheiro’, pretendem colocar-se num pedestal de genialidade, deixando tudo que não corresponda a este ideal de pureza sobre-humana na categoria de não-arquitetura, e chamam a isso de ‘dinheiro’. Sabemos que os modernistas, tanto quanto qualquer outro profissional, trabalham por dinheiro. Não há nada de estranho ou anormal neste fato. Mas pretender estar acima disso, novamente invocando o status de messias de uma nova era, é uma ofensa ao bom-senso. E, como já vimos, os modernistas nunca tiveram escrúpulos em vender seus projetos para qualquer comitente que se dispusesse a pagá-los, e encontraram justamente no ‘dinheiro’, nas classes dominantes interessadas em fazer representar seu poder e seus ideais de dominação, os clientes mais sintonizados com suas propostas, e estes podem, inclusive, ter reconhecido e compreendido melhor as características e potencialidades da arquitetura moderna do que os próprios modernistas.

A edição que analisamos é de 1991; como ela recebeu uma atualização nesta data, ela nos interessa também pelo período que abarca, que desta forma a distancia no tempo da obra de Tafuri e Dal Co, e também nos permite uma visão abrangente a respeito das posições de Frampton, de modo que atravessamos praticamente todo o século XX com as obras analisadas. Começamos, assim, com o prefácio datado de 1991:

> A década passada também presenciou um progresso surpreendente da qualidade geral da produção arquitetônica. (p. VII).
> [...] a explosão informativa pode ser tida como benéfica, no sentido de ter elevado o nível geral da cultura arquitetônica não apenas nos grandes centros [...]. (p. VII).

> [...] enquanto a urbanização global dos últimos vinte anos levou invariavelmente à depredação ambiental, [...] a prática arquitetônica enquanto discurso marginal melhorou em quase toda parte. (p. VII).
> [...] apesar da crise contínua na formação arquitetônica, a capacidade técnica e conceitual dos expoentes da profissão é provavelmente maior hoje do que em qualquer outra época, desde o fim da Segunda Guerra Mundial. (p. VII).
> [...] podemos reconhecer um nível extremamente elevado da prática arquitetônica geral. Esta edição se dedica a este nível geral de produção, e não ao culto das figuras exponenciais da arquitetura. (p. VIII).

A primeira impressão é a de um intenso triunfalismo modernista. Afinal, qual o progresso surpreendente apontado (mas não especificado) por Frampton? Retrospectivamente, o que reconhecemos é apenas o fato de o modernismo ter se espalhado pelo globo (ainda que sob características diluídas, muito mais pragmáticas do que programáticas), se afastando cada vez mais de sua posição 'vanguardista' para se tornar o estilo em que 'todos' passaram a construir, desde os acadêmicos até os mais prosaicos construtores, para os quais o modernismo diluído e adaptado passou a constituir um sucedâneo do 'vernacular', sendo utilizado (ou ao menos alguns de seus elementos) independente de qualquer conhecimento técnico ou conceitual. Assim, o 'nível geral da cultura arquitetônica' passou a ser exatamente este modernismo de segunda linha. Frampton já percebia, aparentemente, e ainda que de maneira inconsciente, a relação entre arquitetura, urbanização e degradação ambiental; por isso, apressa-se em propor uma separação entre ambas as coisas, afirmando que a 'prática arquitetônica' melhorou – mas como 'discurso marginal', o que quer que isso signifique.

Outro aspecto interessante abordado no prefácio é uma alegada 'crise contínua na formação arquitetônica'; ocupando uma posição central no campo, especificamente numa instituição central de reprodução (Universidade de Columbia em Nova York), e não tendo se notabilizado como um revolucionário neste aspecto, e tendo ainda sido autor de vários livros que passaram a constituir parte do grupo canônico do campo, e portanto servindo como material de ensino nas academias, fica difícil entender o que exatamente Frampton quer dizer com isso. De quebra, ele afirma que 'a capacidade técnica e conceitual dos expoentes da profissão' é a maior dos últimos tempos... E, complementando, afirma que sua obra não se dedica 'ao culto das figuras

exponenciais da arquitetura', mas passará todo seu livro fazendo basicamente isso, como veremos mais adiante.

Encerrado o prefácio, Frampton inicia a introdução com algumas considerações de caráter geral:

> Uma das primeiras tarefas a enfrentar quando se procura escrever uma história da arquitetura moderna é estabelecer o começo do período. Contudo, quanto mais rigorosamente se procura a origem da modernidade, mais atrás ela parece estar. [...] as condições necessárias da arquitetura moderna aparecem em algum momento entre [o] fim do século XVII [e] a fundação em Paris da primeira escola de engenharia, em 1747. (p. IX).

Alimentando um mito infundado, e servindo-se da confusão entre modernidade e arquitetura moderna, Frampton renova a história de que o modernismo tem suas bases em algum momento glorioso do passado; no entanto, é extremamente revelador ele colocar a criação de uma escola de engenharia como condição necessária ao surgimento da arquitetura moderna. Sem dúvida, retomando proposições que remontam no mínimo a Jeanneret-Gris, a colocação da Arquitetura numa posição subalterna à técnica (representada pela engenharia), é a autonomia relativa do campo que está posta em questão, e a posição modernista se alinha com a perda desta autonomia, para que a Arquitetura possa efetivamente ser transformada em apenas uma ferramenta de dominação, a serviço dos poderes estabelecidos. Mas a confusão não se limita à questão das origens:

> [...] minha postura interpretativa variou conforme o tema considerado. Em alguns momentos procurei mostrar como uma abordagem particular deriva de circunstâncias socioeconômicas ou ideológicas, enquanto em outros restringi-me à análise formal. (pp. IX-X).
> [...] tentei, sempre que possível, deixar os protagonistas falarem por si sós. (p. X).

Portanto, Frampton deliberadamente varia sua posição metodológica ao sabor das condições mais favoráveis para construir seu discurso, de modo a tentar escapar das diversas armadilhas que a 'teoria' modernista tinha colocado no caminho destes historiadores ao longo das décadas precedentes. Mas importa que, em alguns casos, o historiador admite uma análise formal; porém, a análise formal é entendida como uma antítese irreconciliável com considerações socioeconômicas ou ideológicas, de modo que a 'forma', assim isolada, pode ser vista como uma realização de 'grandes mestres' que estão acima dos prosaicos problemas humanos. Numa outra proposição

intencionalmente ambígua, ele se propõe a 'deixar os protagonistas falarem por si sós'; não se tratando de uma obra que contenha entrevistas nem relatos, os 'protagonistas' só podem falar através de Frampton, que se coloca, portanto, como porta-voz e juiz, uma vez que, mesmo através dele, não é dado a nenhum personagem se expressar livremente. Assim se reforça o mito da arquitetura moderna como sendo auto-explicativa, acessível aos (e apenas aos) iniciados. Mesmo assim, por essa época não parece ter sido possível a Frampton ignorar a série de problemas derivados da arquitetura moderna, que ele comenta de modo ambíguo:

> Em sua forma mais abstrata, a arquitetura certamente desempenhou um certo papel no **empobrecimento do ambiente**, em particular onde [...] o acabamento do material e a forma do projeto foram reduzidos ao menor denominador comum, a fim de baratear a produção e otimizar o uso. [...] a arquitetura adotou uma linguagem em que **a expressão reside quase inteiramente em componentes secundários, técnicos** [...]. O funcionalismo baseou-se [...] na **redução de toda expressão** à utilidade ou aos processos de fabricação. Dadas as incursões dessa moderna tradição reducionista, somos hoje novamente instados a retornar às formas tradicionais e a executar nossas novas construções [...] na iconografia de um **vernáculo kitsch**. [...] Só raramente essa opinião crítica estende o âmbito de seu parecer além do **problema superficial do estilo**, para pedir que a prática arquitetônica se volte novamente para o **problema da criação do lugar**, para uma redefinição crítica, mas criativa, das **qualidades concretas do espaço edificado**. (p. XI, grifos nossos).

Seria mais exato afirmar que o empobrecimento do ambiente se deve à forma mais concreta da arquitetura (sua manifestação material), não à sua forma mais abstrata (que sequer podemos definir o que seja, exatamente). Mais uma vez, vemos os problemas atribuídos à questão dos custos – ou seja, com mais dinheiro tudo seria melhor! A arquitetura adotou uma linguagem que é precisamente aquela que os modernistas - projetando, escrevendo livros, etc. – passaram décadas lutando para implantar. Retornar às formas tradicionais significa adotar um 'vernáculo kitsch', ou seja, uma opção sem perspectivas, sem nobreza, vulgar – provavelmente aquilo que o pós-modernismo acabou por demonstrar que era. Em nenhum momento se considera que voltar às tradições possa ser algo mais, pois é típico do pensamento reducionista e limitado dos modernistas não enxergar nada além dos próprios limites. E não é o 'estilo' um problema superficial, apenas as abordagens adotadas o são, mas, novamente, permanece o interesse dos modernistas em elidir a discussão sobre os aspectos estilísticos da arquitetura. Quanto ao 'problema da criação

do lugar', não passa de uma frase de efeito; quando, a não ser em alguma perspectiva modernista, a arquitetura esteve alheia às 'qualidades concretas do espaço edificado'? Aliás, se 'a expressão reside quase inteiramente em componentes secundários, técnicos', não era justamente isto que Jeanneret-Gris propunha, a técnica como elemento máximo da expressão?

Fazendo uma constatação aparentemente prosaica, Frampton expõe uma faceta da arquitetura moderna como sendo um problema que, novamente, não tem nada a ver com a questão do estilo:

> A vulgarização da arquitetura e seu isolamento progressivo da sociedade ultimamente levaram a disciplina a centrar-se em si mesma. (p. XI).

De fato, o isolamento da arquitetura em relação à sociedade, assim como seu centramento em si mesma, são fatores da progressiva perda da autonomia do campo, que já comentamos. Mas a alegada 'vulgarização' não passa de um lamento daqueles que gostariam de se manter como uma casta de privilegiados, servindo aos poderosos e afastados de qualquer contato com o povo. Mais uma vez, estes efeitos se devem, ao menos em parte, às posturas adotadas e propostas pelos arquitetos modernistas, seus críticos e historiadores.

Encerrada esta parte introdutória, Frampton passa a comentar algumas obras e arquitetos do passado. Mais uma vez, a relação com o passado é entendida sob dois aspectos que são alternados (como a metodologia que já analisamos) de acordo com os interesses do autor: ou o passado é visto como algo a ser superado (por inadequado), ou entendido como uma sucessão de precursores cujas obras apontam para a inexorabilidade da chegada do modernismo, entendido como um ápice evolutivo. Assim:

> [...] Piranesi abandonou a verossimilhança arquitetônica e deu rédeas largas à sua imaginação. Em uma publicação após a outra, culminando com sua obra extravagantemente eclética de ornamentação de interiores (1769), entregou-se a manipulações alucinatórias de forma historicista. (p. 4).

'Extravagâncias alucinatórias' para alguém que não é visto como precursor.

> Além de insistir na aplicação judiciosa dos elementos clássicos, Cordemoy preocupava-se com sua pureza geométrica. [...] Também a ornamentação tinha de ser submetida à adequação, e Cordemoy, antecipando em duzentos

> anos [...] Adolf Loos, sustentava que muitas construções não pediam nenhum ornamento. (p. 5).

A 'pureza geométrica' é 'encontrada' dois séculos antes do modernismo, mas a presença da ornamentação exige uma elaboração que permita a aproximação com o modernismo; o fato de um autor sustentar que muitas construções não pedem ornamentos não significa propriamente uma abordagem convergente com a de Loos, que continua sendo apresentado sem nenhum questionamento a respeito de suas posições bastante questionáveis. Cordemoy, evidentemente, não pode se defender desta associação.

> [...] Boullée evocava as sublimes emoções de terror e tranquilidade [...] a imensidão da perspectiva e a pureza geométrica sem adornos de forma monumental se combinavam de modo a promover alegria e angústia. [...] a obsessão de Boullée era imaginar os monumentos de um Estado onipotente [...]. [seu discípulo Duran] reduziu suas ideias extravagantes a uma tipologia normativa e econômica. (p. 6).

Coincidindo com as análises feitas a respeito dos modernistas, para os considerados precursores parece não apenas normal, mas também meritório promover sentimentos como o terror e a angústia através da arquitetura. Não é coincidência que um autor que se identifica com um Estado onipotente seja visto como precursor, pois, para um autor identificado com as proposições modernistas, admirador de Jeanneret-Gris, importa menos o resultado formal, ao qual não é dada nenhuma atenção, e mais as afinidades ideológicas. Mesmo em relação a um autor que seria difícil enquadrar como precursor do modernismo, Frampton consegue elaborar um discurso esquivo o suficiente para colocá-lo em relação direta com Mies:

> [...] Schinkel afastou-se dos métodos tipológicos e representativos de Duran para criar uma articulação espacial dotada de extraordinária força e delicadeza [...] (arranjo que seria lembrado por Mies van der Rohe). (p. 9).

Basta ter produzido uma arquitetura dotada de força e delicadeza para ser comparado a Mies van der Rohe... que 'lembrando' os arranjos de Schinkel o compromete como um precursor (à sua – de Schinkel – revelia, evidentemente). É possível, inclusive, que tal associação não ocorresse a Mies, mas, dada a importância da construção discursiva para o posicionamento modernista no campo, este fato se torna irrelevante. Indo além de observações a respeito de autores específicos, Frampton elabora algumas análises e comentários mais amplos:

> [...] a obsolescência militar, política e econômica da tradicional cidade murada européia levou, após as revoluções liberais nacionais de 1848, à demolição das muralhas e à extensão da cidade, antes finita, a seus já florescentes subúrbios. [...] essa evolução geral [...] deu origem a uma concentração urbana sem precedentes. [...] A acomodação de tão volátil crescimento levou à transformação dos velhos bairros em áreas miseráveis e, também, à construção de moradias baratas [...]. Naturalmente essas habitações congestionadas tinham condições inadequadas [...]. (p. 14).

Tratando como inexoráveis as demolições, Frampton não faz menção àquelas que não foram derrubadas (por vários motivos, e que demonstram que seria possível uma outra escolha). A causa seria uma 'obsolescência', militar política e econômica; como conciliar esta obsolescência com o fato de haver subúrbios florescentes não parece perturbar o pensamento do autor. Desta forma, consolida-se o tipo de explicação, fácil e simples (ainda que inconsistente) típica das 'teorias' modernistas, repletas de pseudo-verdades, e que nunca colocam a questão da possibilidade (mesmo que teórica) de serem feitas outras opções, e de que os rumos que nossa sociedade tomou foram, afinal, uma questão de opção (mesmo que inconsciente).

Todo este processo sendo entendido como uma 'evolução', mas, ao mesmo tempo, 'naturalmente' as habitações tinham condições inadequadas; a razão para isso, que poderia ser buscada em processos histórico-sociais, é vista apenas como uma questão de arquitetura 'ruim', que pode ser resolvida com o simples remédio da introdução do modernismo. Que os modernistas do início do século XX pudessem crer nesta fantasia é algo que podemos aceitar, mas que um intelectual respeitado como Frampton continue a repetir este tipo de explicação (pseudo-histórica), às portas do século XXI, é algo que espanta. Neste mesmo tom, o autor afirma sobre Fourier:

> [...] a sociedade [tornou-se] vagamente consciente da necessidade de melhorar a habitação da classe operária. [...] Ao longo do século XIX, o esforço da indústria para encarregar-se do problema adquiriu várias formas [...]. Nenhuma dessas realizações pode concorrer em alcance e potencial libertador com a visão radical [...] de Charles Fourier [...]. A sociedade não-repressiva de Fourier dependeria do estabelecimento de comunidades ideais ou 'falanges', alojadas em 'falanstérios', [...] assentamento comunal, que tinha como modelo o desenho de Versalhes [...]. Ele o via como uma estrutura cujo tamanho [...] substituiria a sordidez pequeno-burguesa das pequenas casas individuais [...]. (pp. 15-16).

Já começamos com uma sociedade 'tornando-se consciente', o que é algo bastante questionável do ponto de vista teórico. É bastante evidente que a

indústria sempre busca os meios de maximizar seus lucros, o que pode incluir melhorar as habitações dos operários, sem nenhuma 'sociedade consciente'. Mas Frampton vai além, e afirma que os falanstérios tinham um 'potencial libertador', que seriam receptáculos de uma sociedade não-repressiva, tendo como modelo o desenho de Versalhes... Seria uma ironia, não fosse o fato de Frampton parecer realmente acreditar nestas afirmações, inclusive na 'sordidez' das pequenas casas individuais. Mais uma vez, o desprezo pelas pessoas comuns, tão típico dos modernistas. Comentando as 'cidades-jardim':

> [...] não obstante o célebre sucesso 'empírico' dessas cidades-jardim precursoras, o debilitante entorno produzido subsequentemente pela escola inglesa de planejamento urbano provém, pelo menos em parte, do fracasso de Unwin em resolver essa implacável dicotomia: conciliar nostalgia medieval e controle burocrático. Os projetos de quarteirões irregulares do século XX estão entre os legados formais duradouros desse fracasso. (p. 23).

O 'sucesso empírico' nunca foi um fator valorizado pelos modernistas (inclusive porque foram escassos seus sucessos empíricos). Como observa o próprio Frampton:

> [as pessoas] preferiam a agradável distração de um barroco importado [...]. (p. 59).

Mas que o debilitante entorno produzido pela escola inglesa de planejamento seja uma conseqüência de um fracasso de Unwin é uma afirmação bastante tendenciosa, tendo em vista que foi justamente a influência do planejamento modernista, afastando as 'new towns' de meados do século XX do modelo urbano de Unwin (e Parker) que fez decair a qualidade urbana destas cidades (OSBORN, 1963). Típica deste tipo de visão parcial dos modernistas é uma afirmação como esta:

> [...] onde os problemas de contexto cultural dificilmente podiam surgir, o engenheiro reinava absoluto. (p. 31).

Devemos nos perguntar: onde é que problemas de contexto cultural não podem surgir? A 'estética do engenheiro' de Jeanneret-Gris se transforma em um reinado que vai além do aspecto, valorizado por aqueles, como Frampton, que se sentem confortáveis com um arquitetura subalterna, servindo apenas aos ditames da indústria; algo que pode ser constatado pelos resultados obtidos pelos modernistas:

> Algo da intenção por trás do Estilo Moderno pode ser aduzido a partir do modo como foi usado. (p. 267).

É interessante notar, aliás, as associações do modernismo com um alegado 'socialismo' (ingenuamente concebido, para dizer o mínimo). Vejamos:

> Originalmente, a Bauhaus foi fundada com a finalidade de erigir a catedral do socialismo [...]. (p. 148).

Quanto ao tratamento que deveria ser dado aos operários neste 'socialismo modernista', está bem claro nas proposições que foram levadas a cabo:

> Uma abordagem assim objetiva [de May], levou inevitavelmente à formulação de espaços padrão do 'mínimo para a existência'[...]. (p. 166).

Vale lembrar que para alguns ideólogos o modernismo também deveria convergir com um regime como o Fascismo (incluindo sua vertente brasileira, Getuliana):

> [em] 'Relato a Mussolini sobre a arquitetura', [o] crítico de arte Pietro Maria Bardi [...] afirmava que a arquitetura racionalista era a única expressão verdadeira dos revolucionários princípios fascistas. (p. 248).
> [A Casa del Fascio de Como, com sua] sutil implantação da obra em um núcleo urbano histórico [...]. (p. 250).

É interessante o fato de que a ligação com o fascismo (num modernismo que se pretendia socialista) de modo algum coloca alguma sobra sobre a arquitetura produzida, ou sobre os arquitetos, ao ponto de um personagem tão pouco significativo para a arquitetura (considerada como um todo) surgir numa obra como a de Frampton – desde que modernista, tudo está justificado. Que a implantação da Casa del Fascio em Como seja sutil é algo difícil de avaliar, mas podemos afirmar que nossa impressão não corresponde com a de Frampton, sendo a postura disruptiva do modernismo um fator que não deixa de ser notado. E ainda:

> Por volta dessa época [1934], com exceção de obras-primas eventuais [...], o racionalismo italiano já entrara em decadência. (p. 251).
> [...] o Edifício do Sindicato Fascista de Como [...] constitui sob muitos aspectos a mais sublime resolução dos temas [...] propostos pelos racionalistas de Como [...]. (p. 254).
> [...] suas obras ainda testemunham seu empenho em realizar um cenário ideal para uma sociedade [...] racionalmente organizada e culturalmente desprovida de classes. O fato de que esse ideal tenha se concretizado na lógica transparente de sua arquitetura e não na sociedade [...]. (p. 254).

Portanto, o racionalismo entra em decadência apesar de 'eventuais obras-primas'; nenhuma elaboração parece necessária ao autor – uma alusão à política, já que se trata da relação da arquitetura com o regime no poder, ao menos, mas nada deste tipo perturba a 'história' de Frampton. Os temas são resolvidos de 'maneira sublime', visando uma sociedade 'sem classes', 'racionalmente organizada'. E mais: esse ideal é visto como concretizado na 'lógica transparente de sua arquitetura'! Evidentemente, não na sociedade.

Quanto ao regime político mais próximo do socialismo que efetivamente alcançou o poder no início do século XX, e que teve sua fase de envolvimento com o modernismo, Frampton observa:

> [...] o próprio Partido [Comunista da URSS] percebia que as pessoas eram incapazes de reagir à estética abstrata da arquitetura moderna. (p. 260).

Mas o fim desta relação com o comunismo teria pouco ou nenhum significado para o desenvolvimento da arquitetura moderna, pois a face puramente capitalista viria a se impor, afinal. Assim, a respeito das obras de Behrens:

> [...] a Fábrica de Turbinas de Behrens era uma obra de arte consciente, um templo dedicado ao poder da indústria. (p. 132).
> Behrens [...] definia esta arte [monumental] como expressão do grupo que detém o poder em qualquer época. (p. 134).

Está claro que Behrens não nutria ilusões a respeito de sua arquitetura, o que deve ter contribuído para sua inserção privilegiada como artífice dedicado ao serviço da indústria. Para os outros que Frampton considera como precursores ou proto-modernistas, é sempre dedicado um tratamento obsequioso, repleto de tergiversações a respeito de ambiguidades encontradas:

> [...] Sullivan apurou [sua] fórmula expressiva em sua segunda obra-prima, o Guaranty Building. [...] é Sullivan no auge de sua força [...]. [a ornamentação recebe um] tratamento intenso, para não dizer delirante. (pp. 57-58).
> A casa Ernst Ludwig [foi] construída em 1901 [por Olbrich]. Entre essa primeira obra-prima e a 'classicização' final de seu estilo [...] criou obras de excepcional originalidade [...]. (p. 89).

Assim, a arquitetura ('obras-primas') pode ter uma ornamentação delirante; pode desembocar no classicismo, desde que os 'mestres' apresentem suas realizações de 'excepcional originalidade'. De fato, algumas obras são vistas como realizações milagrosas:

> Na Faguswerk [...] os painéis verticais de vidro [...] dão a ilusão de estar milagrosamente suspensos [...]. (p. 135).

É possível que uma impressão fantástica atingisse alguém que, no início do século XX, não habituado com estruturas metálicas mais arrojadas, observasse a Fábrica. Porém, este tipo de argumento deixou há muito de ter alguma consistência, para além da fascinação quase religiosa que os modernistas sentem por seus prédios.

As relações com o capitalismo se desenvolvem através da aceitação pela elite norte-americana:

> Nem o redundante mito pré-rafaelita da volta a uma economia artesanal rural nem o exotismo urbano do Art Noveau podiam [...] representar a democracia parlamentarista ou as aspirações ideológicas de uma sociedade liberal e progressista. (p. 256).
> [...] o entusiasmo com que o *establishment* norte-americano recebeu o Movimento Moderno aumentou ano após ano, [...] e por volta de 1945 [...] a linha funcionalista em arquitetura era virtualmente o estilo dominante. (p. 269).
> Pouco surpreende [...] que os arquitetos e urbanistas estivessem maduros para uma mensagem, vinda através dos mares, sobre um novo estilo que bania o 'desperdício', tolerava apenas o funcional e declarava que a casa era uma máquina de morar – uma expressão perfeita para uma era tecnocrática. (p. 292).

Assim, mais uma vez é colocada a questão da inexorabilidade da arquitetura moderna: nenhum outro estilo poderia corresponder tão plenamente às aspirações do capitalismo técnico-industrial; daí o entusiasmo do *establishment*, que se viu representado. Mas, numa argumentação séria, a adesão dos arquitetos não pode ser atribuída à sua 'maturidade'; a era tecnocrática cobrava de todos um posicionamento, e soube recompensar aqueles que se colocaram a seu serviço.

Neste contexto, vale a pena observar o que diz Frampton a respeito de Gaudí, cuja importância já havia sido reconhecida por Benevolo (como vimos), e que pode servir de parâmetro para avaliarmos o quanto estes autores modernistas têm de enviesamento em seus discursos, nos quais dois pesos e duas medidas são utilizados (prática fascista típica, aliás), de acordo com o pertencimento ou não à ideologia do autor. Assim:

> Os escritos de Viollet-le-Duc, Ruskin e Richard Wagner fazem parte do cabedal cultural adotado por Gaudí. [...] sua obra parece ter se originado de dois impulsos um tanto antitéticos: o desejo de reviver a arquitetura indígena

> e a compulsão a criar formas totalmente novas de expressão. [...] Gaudí não pode ser considerado único. (p. 69).

A menção a Gaudí é quase irrisória. Não sendo ele nem modernista nem precursor, por que aparece, afinal? Mais uma vez, é possível que seja difícil para Frampton simplesmente ignorar um arquiteto tão admirado, cujas obras são objeto de veneração e que foi reconhecido inclusive pelos autores modernistas que o precederam. Resta ao autor a tarefa de diminuir (discursivamente) a importância do catalão: uma 'compulsão' para criar formas novas é tudo que é dito sobre sua arquitetura. O fato de ele 'não ser considerado único' demonstra o desejo do autor em elidir as questões que realmente importam - quem seria, afinal, 'único'? Quem, a não ser, talvez, personagens com aspirações messiânicas como Jeanneret-Gris, colocaria a necessidade de ser 'único' como fator de valoração de alguma arquitetura? Mas, resta perguntar: é a arquitetura de Gaudí única? Quem poderá negar-lhe a originalidade e a distinção, sem que, no entanto, tenha rompido com as milenares tradições construtivas e arquitetônicas (figura 4.13)?

Figura 4.13 - Gaudí: Templo Espiatório da Sagrada Família, Barcelona.
Arquitetura única.
Foto do autor.

Mas é evidente que Frampton está interessado em valorizar outra abordagem, a 'racionalista'; assim:

> A importância de uma expressão assim aberta e dinâmica [na fábrica Van Nelle], não foi ignorada por um observador tão sensível quanto Le Corbusier, que nela viu uma confirmação de suas convicções socialistas utópicas e escreveu, em 1931: *[...] A fábrica [...] eliminou por completo todas as conotações anteriormente associadas à palavra 'proletário'*. (p. 162).

Como sabemos, nem as conotações anteriormente associadas à palavra proletário foram eliminadas, nem a fábrica Van Nelle parece ter confirmado

qualquer convicção socialista (mesmo as de Jeanneret-Gris). Mas ainda resta Frampton a considerar Jeanneret-Gris um observador muito sensível, o que não parece combinar apropriadamente com os escritos e as propostas urbanísticas do suíço, que já analisamos.

Neste caso como em outros, parece bastar a opinião de Jeanneret-Gris para selar vereditos sobre as mais variadas obras. Assim:

> A retórica cintilante, mas exagerada, do Grand Palais, por exemplo, era claramente imprópria para representar a ideologia progressista de uma sociedade industrial avançada. Afinal, o que poderia ser mais simbólico da repressão do que o interior ferrovítreo do Grand Palais [...]? Exemplos igualmente sombrios [...] como o Hotel Lutetia de Boileau em Paris, muito desprezado por Le Corbusier. (p. 256).

Novamente encontramos o argumento modernista de que nenhum outro estilo seria adequado para representar uma 'sociedade industrial avançada'. Evidentemente, a pergunta de Frampton sobre o que poderia ser mais simbólico da repressão do que o interior do Grand Palais é apenas retórica; porém, de posse do conhecimento sobre o modernismo advindo de décadas de convivência com as realizações do estilo, poderíamos responder: - As obras de Jeanneret-Gris! Quanto ao Hotel, considerado sombrio, lembremos que este foi admirado por personagens do mundo artístico cuja reputação excede a de Jeanneret-Gris (cujos julgamentos, para os modernistas, parecem ser o parâmetro ideal de avaliação de qualquer edifício), de acordo com o conteúdo divulgado pelo próprio estabelecimento:

> "Originally most associated with literature, just some of the historical and culturally significant figures who lived, worked and entertained at the hotel include Andre Gide and James Joyce who wrote [parts of] "Ulysses" at the hotel with Ernest Hemingway acting as occasional editor; Samuel Beckett, André Malraux and Saint-Exupéry followed. This was just as true for the other arts. Picasso and Matisse took up residence […]."[23]

Fica óbvio que os critérios de Jeanneret-Gris, assim como dos modernistas em geral, estão longe de serem universalmente aceitos, como seus discursos pretendem dar a entender. Este tipo de tratamento unilateral dado aos fatores cognitivos envolvidos na apreciação da arquitetura fica bastante explícito quando nos deparamos com as análises e avaliações feitas a respeito daqueles que, em todas as obras analisadas, aparecem entre os

[23] Informação disponível em https://www.hotellutetia.com/history. Consultado em 16/07/2018.

principais ‘mestres’ do movimento moderno: Loos, Jeanneret-Gris, Mies. Vejamos em seguida alguns dos trechos que Frampton dedica a estes autores, para percebermos melhor esta relação. Como, especialmente em relação a Jeanneret-Gris, há várias passagens tratando destes autores, iremos analisadas de maneira agrupada por autor, para facilitar uma visão do conjunto. Começando por Loos:

> O argumento fundamental de Loos contra o ornamento [era o de este] implicar, invariavelmente, uma forma punitiva de escravidão artesanal [...]. (p. 105).
> Essas declarações éticas e estéticas isolaram Loos [...] de seus verdadeiros sucessores, os 'puristas' de última hora que, até hoje, ainda não entenderam plenamente a profundidade das percepções de Loos. (p. 105).

Como já vimos ao analisar ‘Ornamento e crime’, reduzir o argumento de Loos à sua oposição à escravidão artesanal implicada pelo ornamento é apenas uma maneira de desviar a atenção do próprio texto, colocando a questão em termos palatáveis para o público em geral e, como diríamos hoje, ‘politicamente corretos’. Afinal, quem se posicionaria a favor de algum tipo de escravidão? É preciso lembrar o quanto Loos era ‘politicamente incorreto’ para não nos deixarmos iludir por esta retórica modernista falsamente dotada de preocupações sociais – quando estas existiam, era sempre sob uma ótica ideologicamente distorcida, como a tantas vezes expressa nos escritos de Jeanneret-Gris. Mas, além disso, resta a sempre repetida alegação de que as afirmações ‘profundas’ de Loos não foram entendidas (nem mesmo por seus ‘verdadeiros sucessores!). O problema, portanto, não estaria nas afirmações do austríaco, mas naqueles que ‘não sabem ver’. Continuemos com Frampton:

> O Raumplan de Loos atingiu sua apoteose em suas últimas obras domésticas [...]. (p. 107).
> [...] ele deformava deliberadamente os planos com o objetivo de alcançar uma *promenade* arquitetônica de expressão sensual, como Le Corbusier faria mais tarde. (p. 108).
> Em 1920, concebeu um esquema brilhante e econômico de construção de casas [...]. (p. 108).

Como se trata de um dos ‘mestres’, cabe utilizar termos como ‘apoteose’, deixando sem disfarces a apologia muito pouco ‘crítica’. Mas o que mais chama a atenção é a atribuição de uma ‘sensualidade’ a este tipo de arquitetura (cujo modelo é a máquina). Considerando o que hoje sabemos através de obras como a de Ulrich (ver capítulo 6), podemos identificar algo de

patológico nesta associação de uma arquitetura mecanicista com a idéia de sensualidade, que, aparentemente, conta com muitos adeptos. O mesmo tipo de alegação (de uma 'sensualidade' expressa em obras modernistas) pode ser encontrado em análises de obras de outros arquitetos, como Niemeyer, argumentando, da maneira mais simplista e primária, que a presença de 'curvas' evoca a figura feminina, a natureza, etc., e que isto bastaria para configurar a 'sensualidade'. Na tentativa de emprestar alguma qualidade superior à obra de um arquiteto menor (mas que faz parte do panteão modernista), fala-se de um esquema 'brilhante' para a construção de casas, que, embora 'econômico', nunca foi realizado. Vejamos mais do que diz Frampton:

> Loos enquanto pioneiro dependeu não apenas de sua extraordinária percepção como crítico da cultura moderna [...]. (p. 108).
> Acima de tudo, hoje Loos deve ser visto como o primeiro a postular o problema que Le Corbusier acabaria por resolver com o pleno desenvolvimento da planta livre. [...] O problema [...] consistia em como conciliar a propriedade da massa platônica com a conveniência do volume irregular. Essa proposição nunca foi apresentada com maior lirismo do que em seu projeto de 1923 de uma villa no Lido de Veneza. (p. 109).

Para quem conhece os textos publicados por Loos, nos quais o autor desenvolve uma série de comentários nos quais demonstra seus preconceitos e seus pseudo-conhecimentos, é surpreendente que Frampton o considere um crítico da cultura moderna dotado de extraordinária percepção. Que gerações em seqüência tenham sido levados a imaginar Loos como um grande intelectual devido ao trabalho discursivo dos críticos e historiadores empenhados em criar uma imagem positiva a respeito dos modernistas é algo compreensível; no caso de um intelectual como Frampton, ocupante de posições centrais no campo, e cujos conhecimentos sobre a história da arquitetura moderna são demonstrados através do extenso trabalho que elabora, podemos supor que o texto de Loos lhe seja conhecido. Assim, resta concluir que Frampton ou compartilha das posições de Loos, ou age deliberadamente para perpetuar as falsas noções criadas por seus antecessores. Que os projetos de Loos sejam vistos como dotados de 'lirismo' é algo que se pode questionar, com o alívio de sabermos que ele não teve seu projeto realizado em Veneza.

É muito instrutiva uma citação, atribuída a Loos, que Frampton nos apresenta:

> "*Digo-lhes que chegará o dia em que uma cela de prisão mobiliada pelo Professor van de Velde será considerada como agravante da pena.*"

Afinal, podemos fazer uso destas palavras para, com nossa leitura *a contrario* (ver capítulo 7) afirmarmos que chegará o dia em que uma cela modernista será considerada como agravante de pena, e que toda construção modernista será considerada como perniciosa para a saúde humana, ou, nos termos desta tese, como prejudicial à sustentabilidade simbólica. Passemos ao que diz Frampton a respeito de Mies van der Rohe; inicialmente, algumas frases atribuídas a Mies, que o autor nos traz na tentativa de demonstrar seu modo de pensar, já que o alemão não se dedicou a elaborar uma grande obra escrita:

> 'Então percebi, com clareza, que não competia à arquitetura inventar formas.' (p. 193).
> 'A arquitetura é a vontade da época concebida em termos espaciais. Viva, mutável, nova.' (p. 195).

Coerente com a perspectiva modernista, que pretendia estar isenta do trabalho com a forma, Mies afirma que a invenção formal não compete à arquitetura, pretendendo colocar suas realizações em um plano extra-físico e, através desta abstração, escapar do confronto formal com as obras do passado. Mas aqui também vemos um arquiteto modernista que, percebendo o comprometimento de sua arquitetura com as forças sociais dominantes, só consegue enxergar este conjunto de forças e, sem perceber a própria limitação de perspectiva, toma a parte pelo todo. O mito do 'zeitgeist' modernista em seus fundamentos. Antes mesmo que Mies tivesse se mudado para os EUA e tivesse o grande sucesso comercial que viria a obter na América, um modernista de primeira hora, ocupante de posições centrais não apenas no campo da arquitetura, mas no campo do poder de modo geral, Philip Johnson, afirmava sobre o alemão:

> '*Mies sempre se manteve distante da política e sempre se posicionou contra o funcionalismo. [...] Mies é respeitado pelos conservadores.*' [1933]. (p. 282).

Johnson é um personagem cujas declarações a respeito do modernismo podem ser tomadas como verossímeis, dada sua inserção no campo e seu posicionamento explicitamente pró-modernismo. Assim, vemos que Mies teve um afastamento deliberado das questões políticas, de modo que se manteve 'neutro' e acessível ao contato com 'qualquer comitente' (como já vimos que

afirmou Benevolo). Que ele tenha se posicionado 'contra o funcionalismo' já é uma afirmação bem mais complexa, afinal a negação da questão formal coloca o arquiteto em posição extremamente coerente com o que se convencionou chamar de 'funcionalismo' na arquitetura moderna.

Que Mies fosse respeitado pelos conservadores não surpreende, dada sua capacidade de estabelecer uma relação profissional intensa com esta parcela social (que pode ser deduzida da sua extremamente prolífica carreira). Mas, em se tratando de um dos grandes 'mestres', é interessante notar o quanto estas afinidades conservadoras contradizem o discurso dos apologistas (incluindo Frampton) a respeito de supostas raízes 'socialistas' dos modernistas. Vejamos mais do que diz Frampton:

> O clímax da fase inicial da carreira de Mies veio com as três obras-primas que ele projetou em sequência [de 1929 a 1931]. [...] nos quatro anos seguintes elaborou esse enfoque através de uma série de casas com pátios extremamente elegantes que, infelizmente, nunca foram construídas. (pp. 196-199).
> Apanhado [...] entre o 'espaço' e a 'estrutura' Mies procurou [...] expressar [...] a transparência e a corporalidade. A dicotomia revelou-se de maneira mais sublime em sua atitude para com o vidro [...]. (p. 282).
> Essas cadências são de uma riqueza extraordinariamente sutil. (p. 284).

Tratando-se de um 'mestre', a seqüência de supostas 'obras-primas' (apresentadas como dotadas de qualidades auto-evidentes) é apenas confirmadora das qualidades excepcionais do arquiteto. Como sempre, não há explicações a respeito do que converte estas obras em 'obras-primas'. Os apologistas conseguem enxergar qualidades abstratas naquilo que sequer foi construído, baseados, naturalmente, na adequação aos parâmetros estabelecidos pelos próprios modernistas, de modo que o contato empírico pode ser dispensado em nome de uma coerência programática; assim, pátios extremamente elegantes que nunca foram construídos. Se isto é uma infelicidade está posto em debate, pois poderíamos afirmar exatamente o contrário. Mas o discurso ganha em obscuridade, pois segue com afirmações de tal modo desprovidas de consistência e tautológicas como '*Mies procurou [...] expressar [...] a transparência e a corporalidade. A dicotomia revelou-se de maneira mais sublime em sua atitude para com o vidro*'. Tomar por sublime a atitude pragmática do arquiteto, que utilizou largamente os materiais que a indústria disponibilizou e que compunham a face provavelmente mais adequada para a dessemantização progressiva promovida pelo modernismo na

arquitetura, através da qual a 'não mensagem' dos prismas reflexivos transformados em arranha-céus, representando o 'triunfo' do capitalismo, revela um traço bem definido do historiador, em sua afinidade eletiva com as camadas dominantes. E mais: tomar por 'extraordinariamente sutil' a arquitetura massiva de Mies, notabilizado por suas estruturas de uma explicitude gritante, coloca em dúvida mais uma vez os critérios avaliativos de Frampton, que retoma o tema da incompreensão sofrida pelos 'grandes mestres':

> [...] os seguidores de Mies [...] foram em grande parte incapazes de apreender a delicadeza de sua sensibilidade. (p. 288).
> [...] a obra [de Mies e Kahn] se manteve como uma expressão de seu tempo [...]. não houve 'mestres' da arquitetura mais mal compreendidos por seus discípulos e seguidores imediatos do que Mies e Kahn. (p. 371).

De fato, parece que apenas alguns apologistas dedicados conseguiram apreender a delicadeza da sensibilidade de Mies. Para os demais, a impressão sempre foi o contrário, algo que ocorreu mesmo com seus seguidores que, segundo a versão de Frampton, não conseguiram compreender seu 'mestre'.

Em seguida veremos o que Frampton tem a dizer a respeito de Jeanneret-Gris, considerado, também por ele, como o maior dos 'mestres', digno de verdadeira veneração, e a quem dedica muitas páginas de seu livro:

> O papel absolutamente central e embrionário representado por Le Corbusier no desenvolvimento da arquitetura do século XX [...], a importância fundamental de sua conquista só se torna aparente [considerando] aquela visão de mundo maniqueísta meio esquecida, mas latente, que parece ter sido a origem de sua atitude mental 'dialética'. (p. 178).

Os saltos discursivos chegam a ser surpreendentes. O maniqueísmo, que Frampton não tem como negar, é transformado em uma 'atitude mental dialética'. A arbitrariedade, o autoritarismo, os excessos, tudo não passaria, portanto, de dialética, seja lá o que isso quer dizer neste contexto de obscuridades. É óbvio o papel central de Jeanneret-Gris no desenvolvimento da arquitetura moderna, pois ele foi um dos seus grandes ideólogos; mas daí a atribuir a ele um papel central na arquitetura do século XX de modo geral, já é uma extrapolação que não se justifica. Mesmo que os apologistas do modernismo não vejam, ou não queiram admitir, há no mundo muito mais do que aquilo que eles entendem como arquitetura. Mas mesmo Frampton deixa antever algo desta confusão crítica, uma vez que a suposta 'importância de sua

conquista' só pode ser percebida sob certas circunstâncias bastante específicas. Frampton retoma, para manter tudo na mesma chave pseudo-crítica, a noção de 'socialismo utópico' que os modernistas afirmam fazer parte de suas convicções:

> As afinidades socialistas utópicas de Le Corbusier [...]. p. 180

Está bastante claro que este conceito, que pode ter tido um significado no início do século XX que tenha sido absorvido e aceito por Jeanneret-Gris como um princípio de seus pensamentos, já não guarda, no final do século, nada de suas conotações originais; assim, proclamar o arquiteto como um tipo de 'socialista utópico' nada mais significa do que tentar atribuir ao suíço ares de preocupação social que, a julgar pelas suas realizações e declarações, não faziam parte de seus fundamentos, ou, no mínimo, não podem ser deduzidos a partir daquelas. E Frampton continua, construindo explicações para todas as características da arquitetura de Jeanneret-Gris, especialmente as negativas ou ambíguas, que o discurso tenta mostrar como positivas:

> Uma vez que seu procedimento sintético era impuro por definição, era inevitável que suas obras se impregnassem de referências a um grande número de antecedentes diversos [...]. (p. 181).

Sendo Jeanneret-Gris um expoente do 'Purismo', não deixa de ser interessante ver sua obra entendida como baseada num 'procedimento sintético impuro' (o que quer que isso signifique), e 'por definição', sabendo que a 'definição' não é de Jeanneret-Gris, mas do historiador que, a posteriori, elabora este tipo de justificação. Sabemos (analisando seus escritos) que a coerência nunca foi um atributo típico do suíço, cujas preocupações programáticas em prol de sua visão da arquitetura moderna superavam qualquer preocupação com a lógica, mas se torna revelador acompanhar os esforços dos críticos tentando explicar estas características. Quanto ao fato das obras se impregnarem de uma série de antecedentes, devemos lembrar que a incorporação de qualquer elemento (com uma diversidade menor do que a que dá a entender o discurso de Frampton) sempre esteve subordinada à visão de Jeanneret-Gris sobre como 'as coisas deveriam ser', como comenta o historiador:

> [...] a abrangente estética mecânica do Purismo [...] não era nada menos que uma abrangente teoria da civilização [...] em favor da perfeição 'evolutiva' de coisas [...]. (p. 182).

Classificar a estética do Purismo como abrangente é uma licença literária, compreensível neste contexto de apologia – sabemos o quanto era limitada. Porém, a alegada "*teoria da civilização [...] em favor da perfeição 'evolutiva' de coisas*" deixa claros os limites da abordagem, condicionada pelas idéias prévias que lhe servem de fundamento (e que nunca se constituíram, de fato, numa 'teoria'). Mas a leitura de Frampton é coerente, pois aponta para a visão de limitado darwinismo, na qual a 'perfeição' é apenas o modelo mental de uma civilização mecanizada, que permeia a obra de Jeanneret-Gris. Continuemos acompanhando o historiador:

> O ano de 1916 presenciou a culminação dos primórdios de sua carreira em La Chaux-de Fonds, com a construção da Villa Schwob, que era uma síntese extraordinária de tudo que [...] havia vivenciado até então. (p. 181).

Até sua partida da vila natal, Jeanneret-Gris tinha construído pouquíssimo, revelando uma inépcia arquitetônica que não surpreende num neófito sem formação formal. Porém, esta característica é apresentada de maneira a parecer positiva, pois é realmente possível considerar a Villa Schwob como uma síntese; que ela seja extraordinária é uma concessão, apenas, ao gosto dos apologistas fascinados por Jeanneret-Gris, que necessitam apresentá-lo como um 'gênio'; o projeto é apenas medíocre. Ainda tentando demonstrar a suposta genialidade do suíço, o historiador se esforça em estabelecer uma ligação com supostos 'precedentes' do passado:

> [...] a villa burguesa individual e independente, **de precedentes palladianos**, da qual nos dão um exemplo as casas magistrais do final da década de 1920. [e] a habitação coletiva, concebida **como um palácio barroco** [...]. (p. 182, grifos nossos).
> Tão grande era a admiração de Le Corbusier pela exatidão técnica, que os perfis do Partenon eram apresentados como análogos aos que hoje são produzidos por instrumentos mecânicos. (p. 183).
> Além de suas **raízes no vernáculo grego**, [a Maison Citrohan é] 'uma verdadeira caixa que poderia ser usada como uma casa'. (p. 184, grifo nosso).

Assim, através de manobras discursivas desprovidas de qualquer consideração mais aprofundada, são 'encontrados' precedentes em Palladio, nos palácios barrocos, no vernáculo grego. Evidentemente, sempre é possível encontrar algum elemento que se possa apontar como pertencente a ambos os

casos; mas esse tipo de argumento só se sustenta devido à posição ideológica dos apologistas, uma vez que os resultados são tão díspares que fazem com que qualquer comparação seja forçada. Continua Frampton:

> Garches foi significativa por sua solução de um problema que havia sido proposto por Loos [...]. Garches foi capaz de tal conquista, com uma elegância negada a Loos. [...] **Se Garches deve ser associada à Villa Malcontenta, a Villa Savoye [...] pode ser comparada à Villa Rotonda de Palladio.** [...] A planta quase quadrada da Villa Savoye [...] pode ser interpretada como uma metáfora complexa da planta centralizada e biaxial da Rotonda. Aí, porém, termina toda e qualquer semelhança [...]. (pp. 189-190, grifo nosso).

Figura 4.14 – Andrea Palladio: Villa Foscari (a 'Malcontenta').
Foto do autor.

Figura 4.15 – Le Corbusier: Villa de Monzie em Garches
Fonte: site da Fundação Le Corbusier.

Figura 4.16 – Andrea Palladio: Villa Capra (a 'Rotonda').
Foto do autor.

Figura 4.17 – Le Corbusier: Villa Savoye.
Fonte: site da Fundação Le Corbusier.

Nada poderia ser mais diferente do que as obras de Palladio e de Jeanneret-Gris (figuras 4.14, 4.15, 4.16 e 4.17). Frampton faz a ressalva: 'pode ser interpretada', e é evidente que qualquer interpretação pode ser feita, ao gosto do autor. Porém, algumas agridem o bom-senso, pois o que vemos aqui nada mais é do que a tentativa de conceder a Jeanneret-Gris um status de 'grande mestre', semelhante ao que foi atribuído a Palladio **ao longo dos**

séculos e reiteradamente por pessoas das mais diversas tendências (que nem mesmo os modernistas podem negar ou ignorar). Mesmo um apologista dedicado como Frampton se vê obrigado a admitir que as semelhanças (imaginadas) terminam antes que, de fato, se possa fazer qualquer comparação. Não é por acaso que Frampton se nega a estabelecer a relação entre as imagens, como a que mostramos, porque mesmo os modernistas, aparentemente, reconhecem a afronta. Palladio, infelizmente, não pode se defender, e não teve muitos que o fizessem em seu nome no século XX. As ofensas não se resumem a Palladio, no entanto:

> [...] como os mestres do Renascimento, ele parece ter-se preparado para compensar o todo irrealizável pela projeção de um elemento de representação em escala monumental. (p. 221).

A vontade dos modernistas de se colocarem ao lado dos grandes mestres é tamanha que nenhum escrúpulo os atinge, quando se trata de se auto-comparar aos mestres estabelecidos. Nenhuma modéstia, nenhum limite parece ser necessário para aqueles que se consideram os messias de uma 'nova era', especialmente quando se trata de Jeanneret-Gris. Quanto aos argumentos, são vagos o suficiente para comportar tudo o que o autor quiser afirmar. Porém, não foram poucos os que perceberam as implicações das propostas de Jeanneret-Gris:

> [...] Le Corbusier projetou a Ville Contemporaine como uma **cidade capitalista de elite** que seria um **centro de administração e controle** [...]. o jornal comunista L'Humanité considerou o projeto inteiramente reacionário. Sua impressão de que Le Corbusier estava comprometido com os métodos saint-simonianos de administração e controle foi totalmente confirmado pela publicação de seu livro Urbanisme, em 1925 [...]. (p. 185).

Portanto, nem mesmo a admitida confirmação das críticas, nem a incongruente ligação entre as propostas voltadas a atender os anseios capitalistas e os professados ideais 'socialistas utópicos' parece incomodar os fascinados discípulos do suíço, que, por sua vez, tinha muito mais clareza das suas verdadeiras ligações ideológicas, que ele sempre buscou transformar em sucesso comercial. Mas este sucesso comercial não dependia apenas de sua vontade em servir aos detentores do poder (quaisquer que fossem), pis, para desgosto dos modernistas, havia sempre 'as pessoas' às quais a arquitetura era destinada. Assim:

> [...] o aforismo empresarial de Le Corbusier, para quem 'Uma cidade feita para a velocidade é uma cidade destinada ao sucesso'. (p. 186).
> A contribuição mais importante e duradoura da Ville Contemporaine foi sua unidade Immeuble-Villa [...] uma organização que hoje parece ser uma das poucas soluções aceitáveis para a vida familiar em um edifício de muitos andares. [...] Infelizmente, as tentativas subsequentes de comercializar essa unidade [...] não tiveram o sucesso esperado. (pp. 186-187).

Que a proposta de Jeanneret-Gris seja considerada como '*uma das poucas soluções aceitáveis para a vida familiar em um edifício de muitos andares'* é algo que ganha tons de ironia, considerando todos os esforços dos modernistas (muitos destes, inclusive, comentados e elogiados por Frampton) ao longo do século para desenvolver propostas neste sentido. O que não espanta é o fracasso comercial deste tipo de projeto, dadas as (já comentadas) reações negativas que suscita nas pessoas. Ao que poderíamos acrescentar: felizmente. Mas Frampton não admite o fracasso, assim como Jeanneret-Gris; vejamos mais:

> O projeto [da Liga das nações] é ao mesmo tempo o clímax e o momento de crise da primeira fase da carreira de Le Corbusier: um momento de aclamação, negado (se acreditarmos em suas próprias palavras) por sua desclassificação com base no fato de ele não ter apresentado seu projeto no meio gráfico apropriado. [suas características] nada podiam fazer além de despertar o apoio entusiasmado dos jovens, quaisquer que fossem suas tendências políticas. (pp. 190-191).

Em nenhum momento ocorre ao historiador (assim como não ocorria a Jeanneret-Gris) que os juízes do concurso pudessem simplesmente não considerar o projeto adequado, o que estaria longe de ser uma avaliação inusitada. Mesmo assim, a desclassificação é apresentada como um momento de aclamação, embora negada... Fica difícil argumentar contra tal inversão de perspectiva, que se nega mesmo a aceitar os simples fatos. Segundo Frampton, não havia outra possibilidade a não ser a de que os jovens – de qualquer tendência política – apoiassem entusiasmados o projeto. As próprias observações de Frampton não deixam dúvidas de que Jeanneret-Gris nunca foi amplamente aceito, muito menos por 'jovens' de qualquer tendência política. Sua carreira foi marcada pela rejeição (como vimos em Benevolo), mas isto não parece desmotivar Frampton a escrever uma história assim tendenciosa. Neste mesmo tom o historiador prossegue:

> [...] o Rio de Janeiro impressionou-o como **uma cidade linear natural** [...]. A forma desse terreno urbano parece ter sugerido **espontaneamente** a ideia da cidade-viaduto [...] em forma de uma via costeira de **seis quilômetros de**

> **comprimento, cem metros acima do solo e [com] quinze andares** [...] sob a superfície da via. [...] Esta proposta inspirada levou diretamente aos projetos para Argel [...], com seis andares sob sua superfície de estrada e doze acima [...]. As **configurações eróticas** dos projetos criados para as cidades do Rio de janeiro e Argel [...]. a exemplo de Delacroix, ele havia redescoberto a essência da beleza feminina na casbá de Argel. O projeto [...] para Argel [...] reminiscente do espírito sensório do Parque Güell de Gaudí [...]. (pp. 218-219).

Frampton parece estar imbuído do mesmo tipo de pensamento obscuro de seu ídolo; que o Rio de janeiro seja visto como uma 'cidade linear natural' é algo que espanta, dada a peculiar topografia da cidade. Que esta topografia tenha sugerido 'espontaneamente' a idéia da cidade-viaduto ofende não apenas o bom-senso, mas igualmente o Rio de janeiro. Quem já observou os desenhos da proposta de Jeanneret-Gris pode facilmente reconhecer a monstruosidade ali contida. Que essa monstruosidade seja então entendida como um 'projeto erótico' só pode ser uma alusão a algum tipo de estupro que o autor entende como 'erótico', pois se trata de interpor entre a cidade, o mar e as montanhas uma estrutura gigantesca que viria a se tornar o elemento visual dominante em detrimento das belezas naturais mundialmente reconhecidas e admiradas, além da estrutura urbana já existente O projeto para Argel, que lembra bastante o do Rio, além de também não ter qualquer possibilidade de ser entendido como erótico (a não ser na perspectiva patológica que já mencionamos), ainda é citado como 'reminiscente do espírito sensório do Parque Güell', mais uma vez ofendendo o bom-senso e a memória do grande arquiteto catalão. Este tipo de projeto urbano é comentado mais uma vez:

> Le Corbusier e Pierre Jeanneret já haviam pensado em sua arquitetura doméstica do final dos anos 1920 como dotada de uma forte ligação com o ambiente natural [...] começaram a conceber sua obra no contexto de paisagens de proporções titânicas [...] uma monumentalidade de grandeza clássica, para não dizer no estilo Beaux-Arts. (p. 271).

A 'forte ligação' com o ambiente natural não passa, sem dúvida, de mais uma construção discursiva que busca confundir os conceitos e consolidar interpretações tendenciosas. A arquitetura de Jeanneret-Gris, por princípio, nega a natureza mesmo quando se coloca em meio a ela (talvez o arquiteto preferisse algum tipo de ambiente destituído de toda natureza e de toda a história, como um 'Plan Voisin' planetário, mas, felizmente, não obteve sucesso). As chamadas 'paisagens de proporções titânicas' (como o Rio de janeiro) são vistas apenas como um 'suporte' para as - titânicas – edificações

que o arquiteto gostava de imaginar. Isto é chamado de ‘monumentalidade’ (mais uma vez confundindo os conceitos), e pior: classificado como ‘estilo Beaux-Arts’. Realmente, quando se trata de Jeanneret-Gris, Frampton parece não ter limites para seus delírios. Neste mesmo tom, a respeito de Chandigarh:

> [Em Chandigarh] a presença do homem é mais metafísica do que real. [...] A herança neoclássica de Le Corbusier emergira [...]. (p. 278).

De fato, a ‘presença do homem’ não é um fator real na cidade de Jeanneret-Gris; tendo em vista o desprezo de Jeanneret-Gris pelas pessoas (que já comentamos), isto não chega a surpreender. Que esta relação seja ‘metafísica’, no entanto, é algo que se pode questionar; afinal, o homem subjugado pelas formas gigantescas, brutais e mecanicistas da arquitetura do suíço dificilmente estará relacionado com algum tipo de ‘elevação’ para além do físico – a arquitetura faz questão de se impor como um absoluto ***físico***, ao qual não se pode recorrer como apoio para as necessidades do espírito. Que esta situação seja uma ‘herança neoclássica’ é apenas mais um dos argumentos infundados que tanto agradam aos apologistas do modernismo, pois confundem os conceitos e dão a errônea impressão de que o modernismo não apenas tem antecedentes ´nobres’, como também de que há uma ‘continuidade’ entre os períodos e os estilos, inserindo artificialmente o modernismo no fluxo da história da qual o estilo tem como princípio se desligar.

Mas estas interpretações tendenciosas não se restringem aos ‘grandes mestres.’ Vejamos os comentários de Frampton a respeito do Futurismo:

> Diante dos valores italianos clássicos, ultrapassados, proclamava-se a primazia de um ambiente mecanizado [...]. (p. 96).

Portanto, a crermos no historiador inglês, os valores italianos clássicos estavam ultrapassados. Frampton não se preocupa em descrever estes valores, uma vez que, para os modernistas, parece que um juízo assim definitivo é suficiente, em se tratando de qualquer coisa que não seja a sua opção arquitetônica, que despreza a história. Que os futuristas pensassem assim não causa espanto, dadas as condições histórico-sociais nas quais estiveram inseridos; que o historiador, várias décadas depois, assuma este tipo de argumento como seu causa estranheza. Vejamos como ele descreve as proposições futuristas:

> [...] a maior parte dos escritos futuristas anteriores à guerra, punha em evidência uma avançada sensibilidade arquitetônica. (p. 96).
> Marinetti escreveu: Nada no mundo é mais belo que uma central elétrica [...]. (p. 97).
> [...] escrevia Sant'Elia em seu Messaggio: [...] Precisamos inventar e reconstruir *ex novo* nossa cidade moderna como um imenso e agitado estaleiro, [...] e o edifício moderno como uma máquina gigantesca. [...] A casa de cimento, ferro e vidro, sem ornamentos pintados ou esculpidos, rica apenas na beleza intrínseca de suas linhas e seu modelado, extraordinariamente brutal em sua simplicidade mecânica [...]. (p. 99).

Que estes escritos ponham em evidência 'uma avançada sensibilidade arquitetônica' é algo difícil de crer. A mecanização sempre foi uma proposta brutal, que retira do homem parte de sua humanidade em favor da adaptação aos processos produtivos e os interesses das parcelas socialmente dominantes. Que Marinetti e Sant'Elia considerassem como belas as centrais elétricas, os estaleiros, de uma simplicidade 'extraordinariamente brutal' é próprio de seu posicionamento ideológico. Que Frampton pretenda descrever estas afirmações como índice de 'sensibilidade' contribui apenas para o descrédito de seu discurso.

Como dissemos, a edição que analisamos contém atualizações que abrangem até 1991. Vejamos como o autor elabora seu discurso passados mais de 10 anos da publicação original, sendo que ele não se limita a analisar obras deste período, mas também o complementa analisando temas de períodos anteriores. Assim, sobre a Carta de Atenas e os CIAM:

> [...] enquanto o funcionalismo continuava sendo o credo geral, os artigos da Carta pareciam um catecismo neocapitalista [...]. (p. 329).
> [...] as atas do CIAM VIII, cujas deliberações sentimentais sobre *O coração da cidade* foram em grande parte responsáveis pela ideologia com que o núcleo tradicional da cidade foi subsequentemente violentado [...] a destruição de nosso legado urbano em nome da especulação. (p. 339).

Talvez seja correto afirmar que o funcionalismo fosse então o credo 'dominante', mas estava bastante distante de se constituir como credo geral. Que a Carta se parecesse com um catecismo, por outro lado, é apenas consequência da postura messiânica que tanto caracterizou os modernistas; no entanto, que este seja um catecismo 'neo' capitalista é apenas mais uma das construções discursivas pouco fundamentadas que encontramos na obra de Frampton – nada há de novo, em relação ao capitalismo professado pelos modernistas, apenas o desnudamento dos interesses que convergem na

consolidação modernista. E espanta especialmente o tom, quase de censura, que o historiador dedica ao produto do CIAM, sendo ele próprio um apologista da 'ideologia' que não surgia neste momento, mas vinha sendo gestada ao longo de toda a primeira metade do século XX; como explicar a admiração incansável pela destruição do legado urbano proposta explicitamente por seu ídolo Jeanneret-Gris, que ele não se cansa de elogiar, e a reprimenda da mesma destruição, atribuída à 'especulação' à qual o modernismo deu os suportes teórico-ideológicos? Neste contexto de análises ambíguas, continua Frampton:

> [...] o Estilo Internacional foi pouco mais que uma expressão conveniente [...] nunca se tornou verdadeiramente universal. (p. 303).

Diante de um ocaso que se anuncia, o historiador relativiza as próprias afirmações; se o Estilo Internacional não se tornou 'universal', não foi por falta de esforço de críticos e teóricos como Frampton, que se esforçaram (e, como Frampton, continuariam nas décadas seguintes) em promover as idéias modernistas, a despeito das objeções crescentes, dos fracassos manifestos e da inconsistência das afirmações pseudo-críticas e pseudo-científicas que permeiam seus discursos. Vejamos com o historiador apresenta, a esta altura, alguns elementos da arquitetura moderna:

> [...] os pioneiros da arquitetura moderna [...] queriam satisfazer os requisitos necessários à comunidade. [...] Mas eles não tinham contado com os instintos comerciais da burguesia, que não perdeu tempo em usurpar suas teorias e colocá-las a seu serviço para ganhar dinheiro. (p. 349).

É possível que os citados pioneiros quisessem satisfazer requisitos da comunidade; mas eles, a julgar tanto por seus discursos e suas realizações, tinham pouca ou nenhuma noção a respeito de quais fossem estes requisitos, que eles julgavam apenas a partir de suas idéias pré-concebidas e seus pretensos conhecimentos. Mais uma vez, a culpa é transferida para uma abstrata 'burguesia', sem considerar, primeiro, que a maior parte dos próprios arquitetos ou fazia parte desta 'classe' ou almejava ardentemente integrar-se a ela (já comentamos os esforços e a ausência de escrúpulos comerciais dos 'grandes mestres'); e, segundo, que os citados 'instintos comerciais' que colocam a arquitetura a seu serviço não são uma exclusividade desta época

nem se destinam apenas à arquitetura[24]. A 'burguesia', dotada do senso prático que a caracteriza, pôde entender a arquitetura moderna de uma maneira clara e objetiva, percebendo seu potencial ideológico, que independia dos discursos elaborados pelos arquitetos e teóricos e que pretendiam atribuir a esta arquitetura características imaginadas que não correspondiam a seus verdadeiros efeitos. Mesmo reconhecendo as limitações da arquitetura moderna, Frampton não chega a admitir seu fracasso, procurando subterfúgios:

> [...] os códigos redutivos da arquitetura contemporânea tinham levado ao empobrecimento do ambiente urbano. [...] até que ponto ele se deve às tendências abstratas presentes na própria racionalidade cartesiana, ou, alternativamente, à inexorável exploração econômica [...]. (p. 353).

Mais uma vez, é à exploração econômica que se atribui o (eufemisticamente tratado) empobrecimento do ambiente urbano, numa argumentação auto-indulgente que nega aquilo que havia afirmado apenas algumas linhas antes: são os códigos redutivos (outro eufemismo) da arquitetura ***moderna*** (não da arquitetura ***contemporânea*** – Frampton não tem a dignidade de associar sua própria crítica ao estilo que tanto ama e defende) os responsáveis pelo desastre. Assim, a crítica retorna aos pontos iniciais, com afirmações tipicamente modernistas:

> [...] uma arquitetura moderna autêntica pode e deve ser nada mais que uma engenharia elegante [...]. (p. 367).
> [...] o agrupamento de elementos modulares pré-fabricados não apenas está de acordo com os valores da civilização universal, mas 'representa' igualmente sua capacidade de aplicação normativa [...]. (p. 382).

A submissão do campo da arquitetura continua sendo um dos pontos programáticos dos apologistas. Após milênios de história da arquitetura, integrada aos mais profundos sentimentos e aspirações da humanidade, os próprios modernistas se enxergam num papel de tal modo supérfluo que causa admiração eles próprios não proporem a dissolução de sua atividade profissional em prol de uma incorporação à engenharia; talvez o termo 'elegante' revele, afinal, a perspectiva que estes arquitetos pretendem impor à sua atividade, restrita aos aspectos mais superficiais e que os mantêm afastados das preocupações de aprofundamento técnico que os engenheiros têm de enfrentar. Neste contexto, Frampton se esmera em elaborar algum tipo

[24] É muito ilustrativa, neste sentido, a relação estabelecida pelos poderosos da época com os artistas do Renascimento, como podemos ver, p. ex., em BENEVOLO, 2017.

de contribuição teórica; assim, o termo 'regionalismo crítico' (que não obteve fortuna crítica significativa, devido a sua pouca significância) passa a representar a sua suposta 'contribuição' à crítica arquitetônica, mas sem perder os vínculos modernistas:

> O Regionalismo Crítico [...] se recusa a abandonar os aspectos emancipatórios e progressistas do legado arquitetônico moderno. (p. 396).

Enxergando, segundo sua perspectiva peculiar, aspectos emancipatórios numa arquitetura em tudo autoritária e reducionista (para não falar do 'progressismo' de tons darwinianos), o 'regionalismo crítico' não passa, portanto de um casuísmo necessário para atravessar o período de indefinições, no qual parece surgir um pós-modernismo ainda de futuro incerto:

> No início dos anos 1960, [...] faltava uma correspondência fundamental entre os valores do arquiteto e as necessidades e os costumes do usuário [...].)p. 351).
> Com essa proposição [de 1965] a era do Estilo Internacional chegou de uma vez por todas ao fim, não só no Japão, mas também em todo o resto do mundo. (p. 318).
> O setor arquitetônico da Bienal de Veneza de 1980, *A presença do passado*, anunciou de várias maneiras a emergência do pós-modernismo em nível global. (p. 370).

Se a correspondência entre '*os valores do arquiteto e as necessidades e os costumes do usuário*' estava ausente, isto se devia, nada mais nada menos, àquilo que os modernistas passaram décadas defendendo e propondo. A era do Estilo Internacional (note-se que nestas passagens Frampton não utiliza os termos 'arquitetura moderna' tão presentes em sua obra) não apenas não havia chegado ao fim, como iria se perpetuar adentrando, com forças renovadas, o século XXI. Se em 1965 era possível pensar que o modernismo estava em seus momentos finais (alguns iriam, também apressadamente, atribuir o papel de 'momento final' à implosão de Pruitt-Igoe[25]), em 1991 já deveria ser possível, no mínimo, relativizar esta afirmação. Tanto que resta um hiato de 15 anos entre a proposição de 1965 e a Bienal de 1980, um 'vazio histórico' que Frampton não se preocupa em comentar. Vejamos como o historiador se posiciona em relação à arquitetura naquele momento:

> [...] o fato de que, hoje, é praticamente impossível tentar obter uma relação significativa entre o edifício individual e a malha urbana como um todo. (p. 346).

[25] Ver a respeito WOLFE, 1989.

> [...] sem dúvida não existe nada de positivo que possa ser feito pela indústria da construção ou pela arquitetura. Apesar de sua relativa permanência, a construção não tem outra alternativa além de existir em seu momento histórico. (p. 416).

Se a relação entre o edifício individual e a malha urbana se tornou 'praticamente impossível', isto é totalmente coerente com as propostas que Frampton se esforça em defender – a 'morte da rua', por exemplo, tão cara a seu ídolo Jeanneret-Gris. Que a construção exista em seu momento histórico é uma tautologia tão primária que dispensa comentários; mas que o prestigiado autor afirme que nada de positivo pode ser feito pela arquitetura deveria servir, no mínimo, para colocá-lo em posição de suspeita não apenas em seu papel de crítico e historiador, mas também em relação a qualquer posicionamento seu dentro do campo. Sem dúvida, no entanto, esta afirmação revela o beco sem saída (ideológico, não comercial), a longo prazo, das posições adotadas pelos modernistas, diante da impossibilidade de defesa de suas idéias perante o clamoroso fracasso humanístico por eles promovido. O próprio Frampton, aliás, não pode deixar de observar as condições deste fracasso:

> Brasília [...] levou [a] arquitetura brasileira a um ponto crítico. Essa crise [...] terminaria por provocar uma reação mundial contra os preceitos do Movimento Moderno [...]. (p. 312).

A 'reação mundial', constatada, não faz com que o autor altere suas posições – afinal, para os modernistas, os 'outros' não passam de ignorantes mal-informados. Assim, ao longo das décadas que sucederam a construção de Brasília, uma série de obras modernistas continuou a ser construída, às quais o autor dedica críticas sempre elogiosas:

> [...] em Highgate, Londres , o Highpoint 1 é uma **obra-prima** […]. p. 308.
> [...] a igualmente **admirável** extensão da universidade de Sheffield [...]. (p. 322).
> [...] a importância de Stirling [...] está na **qualidade imperiosa** de seu estilo; no **brilho arquitetônico** de sua forma [...] a **maestria formal** de sua imaginação sintática [...]. (p. 326).
> Isozaki procurou criar uma arquitetura high-tech [...] culminando na **magnum opus** do Museu de Gunma. (p. 345).
> [...] o edifício PMT em Nagoya [...] possui uma **beleza áspera e estóica**. (p. 346).
> [...] seu **extraordinário talento** [Graves]. (p. 373).
> [o] **mestre** dinamarquês Jørn Utzon [...]. (p. 382).
> [...] Botta teve a **felicidade suficiente** de trabalhar, embora por um breve período, tanto para Kahn quanto para Le Corbusier [...]. (p. 391).
> [...] uma arquitetura criticamente moderna [...] a obra do **magistral** Alvaro Siza [...]. (p. 402).
> [...] a obra **mais perfeita** [...] **extraordinário** bairro residencial [...] **sofisticação** [...]. (p. 407).

> [...] seu **magistral** Banco de Bilbao [...]. (p. 409).
> [...] a Estação Sants, obra minimalista **brilhante** [...]. (p. 410).
> [...] Ando, cujas peças paisagísticas mais recentes estão entre as mais **requintadas** obras arquitetônicas construídas nos anos 1980. [...]. (p. 415).
> Todos os grifos nossos.

Sem nos determos em cada uma das afirmações, podemos perceber o quanto o amor pelo modernismo permanece inalterado no historiador. Não há moderação nos adjetivos usados para descrever estas obras e arquitetos. Apenas dois exemplos específicos são suficientes para um aprofundamento na nossa análise, dadas sua escala e significados peculiares:

> [...] o Centro Pompidou em Paris [...] trata-se de um grande sucesso popular – tanto por sua natureza sensacional quanto por tudo o mais. Em segundo lugar, é um *tour de force* brilhante de uma técnica avançada, assemelhando-se em todos os pontos à refinaria de petróleo [...]. (p. 347).
> Entre os inúmeros embelezamentos feitos recentemente na capital francesa [...] uma pirâmide de vidro feita para o Louvre [...] e um edifício de escritórios em forma de arco gigantesco erguido em La Défense [...]. (p. 405).

Quanto ao fato do Centro Pompidou ser um sucesso popular, temos que lembrar que a quantidade e a expressão cultural dos serviços e das atividades que ali se desenvolvem ou ali se alojam é tão massiva que seria surpreendente não verificar-se ali um enorme afluxo de pessoas. Que isso seja um sinônimo de sucesso, e que tal 'sucesso' seja tido como um atestado da qualidade do edifício, já é um passo arriscado. Além disso, a monstruosa obra contém uma espetacularidade singular, tanto por seu aspecto de refinaria quanto pela sua inserção gritantemente contrastante com a cidade que a rodeia. A repercussão gerada pelo Centro, incluindo aí toda a virulenta crítica dirigida à edificação, também contribuiu para o seu 'sucesso'. Mas o aspecto de refinaria, supostamente demonstrando uma 'técnica avançada', na verdade nada mais é do que a redução, afinal conquistada, da arquitetura a seu papel subalterno em relação à engenharia, e, o que é ainda pior, sem nem mesmo apresentar qualquer 'elegância'.

Quanto à pirâmide de vidro, ao menos ela se coloca com certa humildade, tanto em relação à história (incorporando um símbolo milenar), quanto pelo uso dos materiais, que, em certa medida, 'desmaterializam' a obra através da transparência. Mas afirmar que o arco em La Défense seja um 'embelezamento' da capital francesa é mais uma das ofensas modernistas, pois o edifício é de uma monstruosidade aberrante, colocando-se

explicitamente dentro da tradição modernista de se contrapor ao seu entorno, negando-o e pretendendo superá-lo, por sua escala e sua forma de um simbolismo primário.

Portanto, é fácil perceber que as lições geradas tanto pelos fracassos modernistas quanto pela sua (à época) suposta superação não foram, de modo algum, absorvidas e aceitas pelo historiador, que continua a perpetuar o projeto modernista de imposição de uma concepção de arquitetura (e de vida).

Vejamos, em seguida, como outro autor consagrado, e à mesma época da publicação que acabamos de analisar, percebe e analisa este momento de (aparente) transição entre a arquitetura moderna e a pós-moderna.

4.8. 1980 - Depois da arquitetura moderna - Paolo PORTOGHESI.

Antes de começarmos a análise do livro de Portoghesi, será necessário fazermos algumas considerações. A primeira delas diz respeito à própria inserção deste livro na seqüência de obras analisadas, uma vez que não se trata propriamente de uma história nem de uma teoria do modernismo, que vimos analisando até aqui. A escolha desta obra se deve ao fato de que houve, a partir da década de 1960, o surgimento de um 'movimento' chamado pós-modernismo, que até certo ponto divergia da corrente modernista até então dominante hegemonicamente. Os motivos que levaram ao surgimento do pós-modernismo foram vários, e alguns deles serão comentados pelo próprio Portoghesi. Sem dúvida, a crescente crítica negativa que as realizações modernistas vinham sofrendo, especialmente desde a realização das obras de maior porte, desde os grandes conjuntos habitacionais até cidades inteiras (como Chandigarh e Brasília), contribuiu para enfraqueceras posições dos modernistas, ao mesmo tempo em que seus críticos ganharam terreno.

Para além de qualquer consideração programática, havia o anseio de muitos clientes que, insatisfeitos com as restrições (estéticas, dimensionais, funcionais) impostas pelo modernismo (especialmente em sua forma diluída, que não portava consigo sequer a aura das consideradas 'obras-primas' do estilo), desejavam algo mais do que os arquitetos modernistas estavam prontos a lhes entregar com seus projetos. Desta forma, crescia não apenas o espaço para os questionadores e os 'impuros', mas igualmente para propostas

alternativas ao modelo hegemônico (como pode ser constatado pela atípica carreira de HUNDERTWASSER, 2009).

No entanto, havia alguns fatores que se faziam bastante presentes no campo da arquitetura: não apenas a formação das últimas gerações de arquitetos havia sido realizada toda segundo os padrões modernistas (o que implicou, entre outras coisas, na perda de conhecimentos e referências que tinham sido correntes até o início do século XX), mas também era a arquitetura modernista que melhor correspondia (ao menos considerando as opções estilísticas surgidas até então) aos anseios das parcelas socialmente dominantes, o que havia levado o modernismo a seu grande sucesso comercial, a despeito da inconsistência de suas bases teóricas (que já analisamos).

Desta forma, um afastamento radical e completo das bases modernistas não apenas se constituía numa empreitada difícil (provavelmente realizável apenas ao custo de enormes esforços individuais), como arriscada comercialmente. Por outro lado, como já observamos anteriormente, é possível deduzir, tanto das obras construídas quanto da base teórica, que muitos arquitetos estiveram engajados com o modernismo devido a suas afinidades pessoais com o estilo e suas proposições e postura perante a arquitetura e a vida. Neste sentido, é possível que muitos destes arquitetos tivessem menos uma ligação 'teórica' com o modernismo e mais uma ligação derivada de seus habitus (BOURDIEU, 2004, p. 28), fazendo desta relação algo visceral e independente de bases racionais ou conscientes (mas nem por isso menos fortes).

Neste contexto, o pós-modernismo foi tanto uma reação à rigidez modernista quanto um modismo, uma maneira de acrescentar alguns elementos decorativos a uma arquitetura cuja concepção não diferia, essencialmente, do modernismo da qual derivava. Por isso, como observou Portoghesi, o termo pós-modernismo, em tudo ambíguo mas revelador da continuidade, mesmo que parcial, em relação ao modernismo, pode ser considerado o 'adjetivo mais incômodo e paradoxal' (PORTOGHESI, 1980, p. 15), ainda que o italiano o considere como indicador de uma 'ruptura' em relação ao modelo precedente.

Embora a repercussão pós-modernista tenha sido grande (especialmente após a Bienal de Veneza de 1980, presidida por Portoghesi), e seja muito instrutivo acompanhar as reflexões a este respeito feitas pelo arquiteto italiano, hoje sabemos que o pós-modernismo, em geral, não era mais que uma derivação, o modernismo superficialmente adornado cujos princípios básicos não eram colocados em questão. Assim, durante as décadas seguintes, arrefeceu o impulso pós-modernista em favor de uma abordagem pragmática praticamente isenta de um 'programa' específico, ou seja, um gradual assentamento dos conflitos conceituais em favor de uma abordagem essencialmente modernista, na qual são permitidos (e até apreciados) alguns arroubos expressivos, desde que voltados a manifestações da individualidade dos arquitetos do *star system* e/ou à afirmação publicitária dos comitentes.

Alguns exemplos retirados da pesquisa nos permitirão comprovar estas afirmações, para que o esforço teórico não possa ser confundido com uma abordagem parcial ou motivada pelas preferências pessoais do autor. Assim, vamos observar (figuras 4.18, 4.19 e 4.20) alguns empreendimentos de vulto, de realização atual, em importantes cidades européias, que nos permitem constatar a **permanência do modernismo**:

Figura 4.18 - Viena, 2017:
Conjunto comercial próximo à Estação Hauptbahnhof, em construção.
Foto do autor.

Figura 19 – Londres - Conjunto comercial vizinho à Estação Paddington.
Foto do autor.

Figura 20 - Londres, 2017:
Conjunto residencial localizado no Parque Olímpico Elizabeth II. Note-se que o empreendimento, à época em construção, faz parte de um conjunto de ações do poder público voltadas ao desenvolvimento da região conhecida como 'East London'.
Foto do autor.

Estes exemplos, que nada têm de especial, nem são objeto de destaque fora de sua área específica de influência, retratam uma realidade mais ampla; poucos são os edifícios construídos nas grandes cidades de todo o mundo hoje que fogem do padrão modernista – quando muito, através do emprego da ornamentação, de algum elemento simbólico de cunho historicista, ou do emprego de formas extravagantes (especialmente quando se trata dos arquitetos do *star system)*, podem ser classificados como pós-modernistas, embora hoje a expressão já não esteja tão em voga. Em alguns casos, a procura pela distinção em meio ao conjunto de edifícios circundantes faz com que vejamos o retorno, quase irônico, de algumas tendências formais que foram empregadas pelos modernistas das primeiras gerações (figura 4.21):

Figura 4.21 - Londres:
Edifício comercial na região central (projeto de Norman Foster & Associates).
Foto do autor.

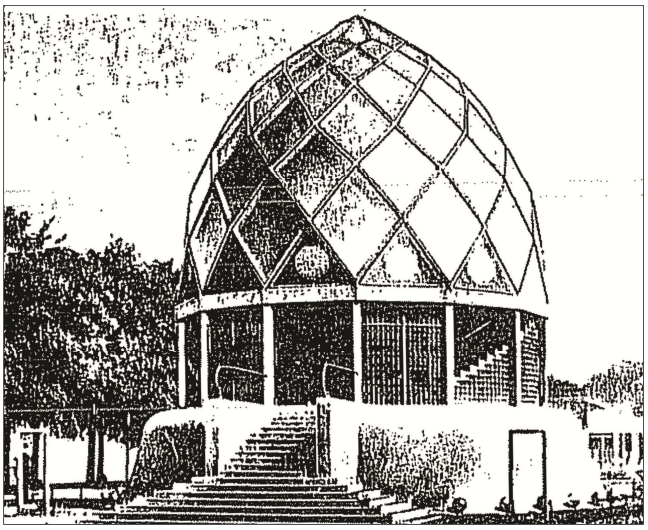

Figura 4.22 – Bruno Taut,
Pavilhão do vidro na Exposição do Deutscher Werkbund, 1914.
Fonte: Tafuri e Dal Co, 1976.

Se um retorno deste tipo, no qual algumas tendências formais, que poderíamos chamar de não ortodoxas em vista dos desenvolvimentos futuros da arquitetura moderna, representasse uma retomada das pesquisas formais dos arquitetos das primeiras gerações modernistas, que estavam mais próximas do sentido que em geral se associa ao conceito de 'arte moderna' e, portanto, também mais próximas da busca revolucionária e libertária que a crítica e a historiografia costumam associar (inadequadamente, pois não passam de associações discursivas que não se verificam na prática) à arquitetura moderna que se tornou o modelo dominante, poderíamos vê-las como sinais de uma renovação, ou ao menos de uma retomada da busca por melhores soluções. Porém, considerando não apenas o conjunto da obra dos autores deste projeto, mas igualmente a produção que domina o cenário das grandes cidades em todo o mundo, especialmente aquela materializada nas grandes obras, nos arranha-céus e, ainda mais intensamente, nas produções voltadas à função de representação do poder (político ou econômico), dominada pelos arquitetos do *star system*, sabemos que este episódio não significa uma retomada das pesquisas formais expressionistas (figura 4.22), mas apenas mais uma demonstração do uso de formas extravagantes na busca de efeitos espetaculares e de repercussão midiática, além da perpetuação da atitude de desligamento em relação ao tecido urbano existente, permanecendo a negação, tipicamente modernista, em relação ao entorno, à história, ao ser humano.

Portanto, sabemos que o pós-modernismo não apenas não significou uma alteração substancial nas expectativas em relação à arquitetura contemporânea, como constatamos que o modernismo continua sendo o padrão dominante. Diante destes fatos, passemos a analisar o texto de Portoghesi, cientes de que o autor, à época, não teria como prever este desenrolar sombrio, e, portanto, tenda a demonstrar uma atitude esperançosa que não se confirmou. Mesmo assim, iremos verificar o quanto das idéias e do 'espírito' modernista permeiam a obra de um autor que pretendia anuncia o fim do estilo, o que, diante dos fatos, não deixa de ser revelador a respeito da permanência modernista, aparentemente muito mais entranhada nas mentes destes arquitetos do que eles próprios estavam conscientes, ou do que, talvez, eles mesmos gostariam. Assim:

> [...] a situação dramática em que hoje se encontra a cultura arquitetônica, dividida entre a necessidade de romper com seu passado próximo, e a tentação de trazer deste as matérias-primas com que constrói o seu futuro. (p. 11).

A primeira observação deve ser a respeito da 'situação dramática': sabemos que a 'necessidade' de romper com o passado próximo se devia precisamente ao fracasso da arquitetura moderna em propiciar edifícios e cidades que atendessem às necessidades das pessoas (GEHL, 2015). Porém, a 'tentação' de trazer da arquitetura moderna as matérias primas para o futuro só poderia atingir aqueles que se sentissem, de algum modo, em sintonia com as propostas modernistas; caso contrário, a tendência seria oposta, ainda que, devido ao processo pelo qual o ensino da arquitetura, bem como as demandas comerciais, os arquitetos pudessem se ressentir de uma ausência de repertório e naquele momento pudessem se encontrar carentes de perspectivas alternativas concretas no desenvolvimento de novas propostas. Afinal, a dominância do modernismo não se constituiu em impedimento das pesquisas, nem faltavam antecedentes históricos sobejamente conhecidos (pensemos no Renascimento, no Art Nouveau e, mais recentemente, em Hundertwasser) de buscas por maneiras de criar uma arquitetura que não fosse simplesmente a repetição submissa dos padrões dominantes. Vejamos como Portoghesi analisa a condição de dominância do modernismo:

> A 'arquitetura moderna' - que constitui o grande modelo arquétipo da produção arquitetônica atual [...] garantida por uma sólida aliança com o poder, devido à sua identificação com a lógica produtiva do sistema industrial. (p. 12).

Se é verdade que a arquitetura moderna desenvolveu uma sólida aliança com o poder, isto não se deveu apenas à sua identificação com a 'lógica produtiva' industrial. Havia também (e isto nos interessa especialmente) a questão da ***forma***, uma vez que seria possível para o 'poder' optar por um padrão neoclássico (como aconteceu em determinado período), ou, ainda mais significativo (considerando o período em que ocorreu), por uma arquitetura Art Déco, que, durante alguns anos, foi a representação dominante do poder, antes que as formas modernistas tivessem sido reconhecidas pelas parcelas dominantes como o estilo que mais se adequava à sua representação e às suas expectativas em relação ao papel que a arquitetura deve representar para

estas parcelas no quadro político-cultural do século XX, indo além da representação simbólica para servir como ferramenta de dominação, no quadro de uma sociedade de controle e massificação. O papel representado pela forma pode ser entendido como uma manifestação *linguística*, um âmbito dos signos arquitetônicos que nos interessa de maneira central (e que analisaremos com mais detalhes no capítulo 5); vejamos como Portoghesi analisa este aspecto:

> [...] o estatuto funcionalista [...] é muito mais um conjunto de proibições, de reduções, de inibições, se quisermos, que define em negativo uma área linguística [...]. (p. 12).

De fato, o conjunto de proibições e negações 'funcionalistas' (aqui os termos são utilizados de maneira bastante livre e alternada) define esta área lingüística 'em negativo', mas aqui temos um ponto importante de nossa análise: é possível afirmarmos, em convergência com os estudos sobre os 'discursos' (CERTEAU, 2002 ; ORLANDI, 1990; entre muitos outros) que o 'silêncio', as elipses, as interdições constituem também, e por direito próprio, uma parte do discurso, e mesmo uma mensagem específica (BOURDIEU, 2007, p. 215), ou seja, o silêncio não é um 'nada' contido entre outras partes do discurso, mas contém em si parte do significado e, de acordo com a interação com as demais partes, compõe e modifica o sentido geral. No caso da arquitetura moderna, o 'silenciamento lingüístico', ou seja, a retirada dos elementos semânticos, significa uma mensagem em si mesmo, cujo significado último pode ser rastreado até o estabelecimento da arquitetura como ferramenta de dominação. Desta forma, ao analisar este silenciamento apenas como um fator de negação, sem estar atento ao seu fator afirmativo, resta mais uma vez reafirmada a pretensa 'neutralidade' ideológica deste aspecto do modernismo. Desta forma, Portoghesi (e, se não todos os pós-modernistas, ao menos o núcleo intelectual envolvido em sua formulação) não apenas não realiza a crítica necessária em relação ao modernismo, como também mantém a ponte que liga os dois 'movimentos', sobre a qual transitarão estes intelectuais e arquitetos durante os anos seguintes. Vejamos como o autor analisa este relacionamento:

> Toda a historiografia, pelo menos até há alguns anos atrás, considerou de modo evolucionista o Racionalismo como o ponto de chegada e como a síntese de todas as pesquisas anteriores [...] como superação de todos os estilos, como actuação definitiva de um programa que não pode ser alterado pelo menos enquanto a sociedade industrial não estiver extinta. (p. 13).

De fato, a historiografia não apenas teve esta postura, como também podemos observar, passados quase 30 anos, que a postura dos críticos e historiadores que ocupam posições centrais no campo não se alterou substancialmente, como constatamos, por exemplo, em relação ao livro de Frampton que analisamos, que continua a receber edições sucessivas. E o argumento, que também permanece, da relação entre sociedade industrial e arquitetura moderna, continua sendo uma maneira de elidir as questões mais profundas desta questão. No entanto, mesmo os 'pós-modernistas' mais empenhados, como Portoghesi, não propõe um avanço conceitual significativo:

> É possível que uma sociedade que pôs em causa os fundamentos nos quais o estatuto funcionalista se apoiava [...] não saiba sacudir o peso de uma herança paralisante. (p. 14).

Mais uma vez, a responsabilidade pelo estado em que se encontra o campo da arquitetura é colocada sobre os ombros da 'sociedade'; porém, foram os próprios membros do campo, ou melhor, aqueles ligados ao modernismo que conquistaram as posições dominantes, os responsáveis pela situação à qual a arquitetura chegou. Tendo promovido a diminuição da autonomia do campo em relação ás forças socialmente dominantes, os modernistas não apenas causaram um estrago monumental nas relações entre arquitetos e o restante da sociedade, colocando-se como coadjuvantes, e até como subalternos em relação a outros campos (notadamente a engenharia), como também estabeleceram um discurso messiânico que não apenas era impossível de se concretizar plenamente como ainda afastou a arquitetura das considerações mais corriqueiras das pessoas comuns; assim, como esperar que 'a sociedade' saiba sacudir o peso desta herança? Certamente, seria necessário um intenso trabalho interno ao campo para viabilizar não apenas discursos alternativos como também propostas efetivas de transformação (algo que o pós-modernismo, hoje sabemos, não foi capaz de oferecer). As razões disto podem ser deduzidas do próprio discurso de Portoghesi:

> [...] os expoentes mais corajosos e radicais da crítica ao Movimento Moderno foram obrigados a decidir-se, para definir a sua atitude, com o adjetivo mais incômodo e paradoxal: 'pós-moderno', o único que permitia claramente o repúdio de uma continuidade. (p. 15).

Afirmar que os pós-modernistas foram os expoentes mais corajosos e radicais da crítica apenas perpetua a postura modernista de sobre-valorizar aquilo que conhecem (ou desejam ver), alijando de seus discursos 'absolutos' uma parcela imensa da realidade à qual não conseguem (ou não desejam) ter acesso. Exatamente por isso, estes supostos radicais não conseguiram (ou não desejaram) encontrar nada para propor que não fosse justamente uma continuidade, ainda que ornamentada, do modernismo. A definição de pós-modernismo não era paradoxal, pois se tratava justamente de uma continuidade algo envergonhada - daí o incômodo, afinal o fracasso modernista já estava à vista de todos. Mesmo assim, a crítica permanece enviesada:

> Esta simplificação - que leva à sobreestimação do contributo histórico das grandes personalidades criativas e à diminuição ou anulação do contributo coletivo [...] estabelecia um conjunto de regras universais para a pesquisa arquitetônica, capazes de garantir uma correspondência entre o novo método e o 'espírito do tempo'. (p. 18).

A 'correspondência' que a simplificação supostamente garantiu, de fato nunca existiu, a não ser nos discursos modernistas. aceitar esta proposição apenas revela a incapacidade de realizar uma leitura diversa da modernista, ou aceitar esta leitura como correta. O 'espírito do tempo', no sentido aqui empregado, sempre foi algo muito mais amplo, mais complexo e nuançado do que as leituras simplificadoras (que incorrem sempre em autoritarismo) não alcançam. A ligação entre as práticas discursivas de reprodução (como a historiografia - BOURDIEU, 1996, p. 326) e o estabelecimento da dominância é reconhecida, mas não superada:

> A história do Movimento Moderno foi, antes, encarada à luz de uma espécie de *star-system* [...] coligados de modo evolucionista com uma só tradição, a do Movimento Moderno [...] das quais constituíam o ponto de chegada definitivo. [...] Constatada a estreita ligação entre a ideologia do Movimento Moderno e a historiografia que este criou à sua imagem e semelhança [...]. (p. 19).
>
> [...] abandonando a ligação insustentável de considerar aquilo que advém do Movimento Moderno demasiadamente belo e justo para que seja posto neste 'vale de lágrimas'. (p. 20).

> [...] a tradição da arte moderna, ligada por muitos historiadores, de modo demasiadamente mecânico, com os ideais da revolução e do progresso. (p. 20).

Com estas afirmações, seria de esperar que o autor propusesse algum avanço interpretativo significativo, mas, como veremos, isto de fato só acontece parcialmente. Porém, ele identifica as limitações da própria condição:

> À obsolescência dos princípios que guiaram durante cinquenta anos a pesquisa arquitetônica, o mundo cultural tem, até a data, reagido com indiferença, fingindo que nada se passa ou, quando muito, admitindo que é necessário uma revisão teórica marginal; apenas no mundo anglo-saxônico, menos provincial e conformista, se tentou definir a amplitude e a profundidade da crise, falando de arquitetura pós-moderna e de 'falência da arquitetura moderna'. (p. 26).

Como já vimos, o 'mundo anglo-saxônico' (e aqui vale a pena lembrar, mais uma vez, que nos interessam os ocupantes das posições centrais no campo) não tinha uma posição tão oposta ao modernismo quanto Portoghesi dá a entender. É certo que foi neste 'mundo' que o pós-modernismo teve seus primeiros e mais destacados representantes, mas esta generalização está longe de ser fidedigna; porém, também é certo que o arquiteto italiano ainda encontrava pouca ressonância em seu 'mundo' (lembrando a grande expressão da historiografia modernista italiana: "*depois da Segunda Guerra, a Itália foi o país em que se publicaram mais histórias da arquitetura moderna*". p. 163). Por isso, sua declaração talvez possa ser entendida mais como uma declaração política do que como uma análise objetiva. Vejamos mais algumas observações de Portoghesi a respeito das limitações do modernismo:

> O afastamento da natureza, a escolha de materiais artificiais, a relação visual e funcional com o universo da máquina foram os objetivos das tendências dominantes [...]. (p. 28).
> [...] um edifício moderno, depois de trinta ou quarenta anos, está já decrépito e a substituição de um grande número de partes corroídas é inevitável. [...] A arquitetura moderna, surgida para combater o desperdício inútil de decorações artificiais impostas pelo gosto eclético do século XVIII, adotada pelo capitalismo em ascensão para a sua ética de austeridade e de simplicidade [...] ainda mais, requer a contínua renovação de seu efêmero patrimônio. (p. 28).
> Na sua tendência para a simplificação, para a nudez, a arquitetura moderna tirou à forma o seu valor simbólico e transferiu-o, ao contrário, para a matéria. (p. 29).

Devemos mais uma vez contestar que a arquitetura moderna surgiu para combater algum desperdício; alguns discursos, absolutamente não fundamentados (como o de Loos, e, pior, aqueles que o sucederam citando-o apenas parcialmente e interessadamente) continham (e, até certo ponto, continuavam a conter) este tipo de afirmação, baseada em crenças e preconceitos, e foram tomados 'pelo valor de face' (como diria Bourdieu), sem a aplicação do senso crítico ou com um alinhamento explícito e intencional. Da mesma forma, podemos observar muito mais uma construção discursiva que defende uma 'ética de austeridade e simplicidade', construção oriunda (direta ou indiretamente) do 'capitalismo em ascensão', do que uma efetiva ética neste sentido; basta observar o estado atual de nossa sociedade perdulária e predatória em relação aos recursos naturais. Assim como a arquitetura moderna, que o representa, o capitalismo propõe, quando muito, a austeridade para 'os outros', ou seja, aqueles que não têm poder suficiente para se colocar do lado do consumo desenfreado.

Quanto à afirmação de que o modernismo tenha tirado à forma seu valor simbólico, devemos apenas recordar os comentários que já fizemos a respeito do papel do 'silêncio' nos discursos. O valor simbólico permaneceu na forma (não apenas), mas passou a uma condição de implícito, que conduz à perda gradual da consciência a seu respeito, contribuindo assim para a condução da arquitetura a um papel de ferramenta de dominação (ou o aprofundamento desta condição). Vejamos agora o que diz Portoghesi a respeito da relação com o passado, um dos pontos que o pós-modernismo se propõe a rever em relação ás posturas modernistas:

> Não se trata, obviamente, de recordar ou imitar o passado, mas de ter em conta que os testemunhos do passado são parte de nosso presente e que são fatores determinantes do equilíbrio ambiental. (p. 30).
> É fundamental percorrer criticamente o passado próximo e dividir corajosamente o que se mantém vivo do que está morto [...] A operação poderia resolver-se com uma dizimação dos grandes profetas, decerto não para lhes confiscar o direito à parte de glória, que historicamente mereceram, mas para desimpedir o caminho [...]. (p. 30).
> Os centros históricos e a sua expansão oitocentista [...] seriam contemporaneamente encarados como embalsamados no seu papel de reservatórios de valores e de símbolos para serem usados cada vez com uma maior parcimônia. (p. 31).

Em primeiro lugar, recordar ou imitar o passado são posicionamentos absolutamente válidos e aceitáveis, ao menos hipoteticamente. Foram as crenças modernistas que estabeleceram estas hipóteses como anátemas, e devemos lembrar que a ruptura promovida pelo modernismo esteve muito mais restrita à arquitetura produzida pelos profissionais e acadêmicos do que àquela produzida pelas pessoas comuns, que continuaram, ao menos enquanto puderam resistir às imposições do campo, ou enquanto estiveram imunes a elas, a se apropriar livremente das formas 'do passado' (que, em muitos casos, sequer chegaram a se constituir como formas do passado, estando integradas nos usos correntes ou vernaculares). A aceitação ingênua (ou interessada) desta premissa constitui um índice da ligação, voluntária ou não, submissa ou submetida, com a matriz modernista de pensamento.

Porém, a compreensão de que os testemunhos do passado 'são fatores determinantes do equilíbrio ambiental' representa um avanço conceitual importante, que sinaliza para as propostas que desenvolvemos nesta tese. No entanto, não se trata de dividir 'o que está vivo do que está morto' no passado próximo, pois isto seria apenas repetir, ainda que parcialmente, o que fizeram os modernistas (que afirmaram, *grosso modo*, que tudo estava morto); propor a 'dizimação dos profetas' não se constitui numa operação de reabilitação da relação com o passado, apenas seria a repetição do que qualquer luta pela dominância num campo realiza (BOURDIEU, 2004). A reabilitação do passado teria que acontecer através da incorporação livre de qualquer elemento, artificial ou natural, em qualquer situação e contexto, desde que condizente com a condição de sustentabilidade simbólica (como veremos no capítulo 6).

Além do mais, a 'dizimação dos grandes profetas', para além da luta específica pelas posições no campo, ocupadas então pelos sucessores daqueles ('desimpedir o caminho'), seria em tudo desnecessária e supérflua, desde que houvesse a compreensão de que os mesmos não são de fato merecedores de algum tipo de 'glória', uma vez que foram os arautos de uma transformação ambiental nefasta que SALINGAROS (2008) chega a definir como 'crime contra a humanidade'. Colocados historicamente em seu devido lugar, ou seja, de arquitetos que lutaram com todas suas armas para ocupar e dominar o campo, e que conseguiram este intento utilizando (consciente e intencionalmente ou não) uma série de afirmações sem fundamento, ou apenas

se alinhando com e servindo aos interesses das parcelas socialmente dominantes, não seria necessária uma ação de 'dizimação', que transformaria os 'profetas' em mártires, mas que não deixaria de lhes prestar imerecida homenagem. Portanto, o que vemos aqui é a continuação da submissão aos pressupostos modernistas, através do culto a estes personagens.

Desta forma, a afirmação de que os centros históricos seriam encarados como 'embalsamados' condiz apenas com aqueles que continuam dentro destes estreitos limites conceituais. Porém, e aqui vemos não apenas uma mudança, mas também um efetivo avanço na compreensão das questões relativas à arquitetura e às cidades, Portoghesi vai além do repertório de idéias modernistas:

> [Na cidade moderna] a servidão do homem a finalidades extra-humanas, contraditórias em relação às necessidades reais da pessoa, assumiu formas extremas e paradoxais [...] a distância psicológica da natureza [...]. (p. 30).
> [...] paralelamente aos equilíbrios ambientais da natureza, se deveria desenvolver **uma ecologia dos equilíbrios ambientais artificiais**, de um rigor preciso, estaríamos em condições de dar uma resposta, não setorial mas global, ao problema da sobrevivência. (pp. 32-33).

Vemos aqui surgir um rudimento da idéia de sustentabilidade simbólica, que nos seve de fundamento. Portanto, podemos perceber que, talvez pela dimensão do desastre modernista, autores como Portoghesi já estivessem diante da opção conceitual que, segundo nosso entendimento, viria a se constituir como uma alternativa realista para a crise enfrentada pelas cidades contemporâneas; no entanto, estes autores avançaram pouco nesta direção, por ainda permanecerem dentro da esfera de influência do pensamento modernista, como podemos constatar pelas afirmações que seguem:

> Acerca da 'unidade' de Marselha [...] como conjunto de unidades habitacionais [...] a unidade é uma farsa. [...]. **Obra-prima** de virtuosismo de volume [...]. (p. 37, grifo nosso).
> [...] Plan Voisin [...] **ficou, infelizmente, no papel**; mas, pelo menos no que diz respeito à Ville Radieuse, quem defende a impossibilidade de julgar esta hipótese de cidade por falta de realização prática, esquece que a terra está coberta de fragmentos infinitos tirados desta utopia, mais do que suficientes para se fazer uma ideia dos resultados da sua generalização. (p. 39, grifo nosso).
> [...] peças de decoração, como as desenhadas por Le Corbusier, por Mies van der Rohe, por Breuer, [...] mal conseguem desempenhar a sua função primária e são, antes do mais, **magníficas esculturas para admirar**. (p. 41, grifo nosso).

> [...] o museu ideal das **obras-primas**, que a arquitetura moderna certamente contribuiu para encher [...]. (p. 43, grifo nosso).

Com esta perspectiva, não é de se admirar que grande parte do que foi produzido pelos pós-modernistas não seja mais do que um tipo de modernismo ornamentado. Continuando a afirmar que uma monstruosidade como a 'unidade' seja uma obra prima (mesmo reconhecendo que é 'uma farsa'); que é uma infelicidade que o Plan Voisin tenha ficado no papel (mesmo apontando para o fato da generalização de uma proposta como a Ville Radieuse ter deixado marcas em todo o mundo, que o arquiteto apenas sugere, mas não ousa afirmar, serem deletérias); que peças de mobiliário que não servem para as funções para as quais, supostamente, foram projetadas, sejam 'magníficas esculturas; e que, finalmente, a arquitetura moderna tenha produzido 'obras-primas (nunca devidamente qualificadas, mantendo a postura modernista de tomá-las como fenômenos auto-explicativos), apenas confirma nossa afirmação da permanência da submissão aos preceitos modernistas, mesmo por parte de autores considerados (e que se consideram) críticos ao modernismo. O próprio Portoghesi, aliás, explicita esta relação:

> O Post-Modern é mais evolucionista do que revolucionário; não nega a tradição moderna mas interpreta-a liberalmente, integra-a, percorre criticamente as suas glórias e erros. (p. 47).

O percurso crítico, segundo nossa ótica, está intrinsecamente limitado pela aceitação prévia das 'glórias' modernistas, que, como dissemos, não são nunca explicadas e qualificadas, ao mesmo tempo em que os erros são notórios e extensamente detalhados por uma série de críticos, inclusive Portoghesi, como podemos observar nas citações que seguem:

> [...] o tributo pago pela arquitetura moderna ao mito da tecnologia e da industrialização [...] guiada mais por uma aliança entre a lógica do lucro e a religião da técnica, do que por exigências racionais. (p. 38).
> [...] acreditar na industrialização [...] só porque Mies van der Rohe estava convencido disso, nos anos vinte. Um típico exemplo dos erros que se continuam a fazer em nome desta fé religiosa na indústria [...]. (p. 38).

De certa forma, no entanto, se trata de uma crítica superficial e fácil, uma vez que se tornou quase um lugar-comum, empregado indistintamente por pensadores de vários matizes ideológicos, criticar a industrialização, dada suas

consequências materiais perceptíveis. A crítica, porém, não avança conceitualmente, e o autor retrocede às posições de aceitação dos pressupostos modernistas:

> Le Corbusier [...] em Chandigarh, recupera a sequência de arcos das termas romanas e a intersecção das ordens do Campidoglio de Michelangelo. (p. 52).
> Philip Johnson [...] reconhecendo a natureza estilística [...] da linguagem elaborada dos mestres europeus do funcionalismo, colaborando com Mies van der Rohe na realização do Seagram Building tinha, entre outras coisas, participado na definição de uma **obra-prima indiscutível** da arquitetura moderna mais ortodoxa. (pp. 52-53, grifo nosso).
> As casas de Av. Etiopia de Ridolfi, a **obra-prima** do neo-realismo arquitetônico [...]. (p. 60, grifo nosso).

Mais uma vez, vemos Jeanneret-Gris colocado em pé de igualdade com algum autor reconhecido como 'mestre' do passado; o culto ao suíço é acrítico, fundamentado somente na idolatria (considerando todo o conjunto de críticas que os próprios apologistas, como Benevolo[26], apontam, e a ausência da elaboração de justificativas, além das tautológicas, para estes juízos), e se mantém na proporção messiânica que Jeanneret-Gris criou para si próprio. Além disso, permanecem os juízos, muito liberalmente proferidos, a respeito das supostas 'obras-primas', por vezes acrescidos de adjetivos como 'indiscutíveis', que não apenas mantém o historiador no círculo apologista, como ainda pretendem impedir um discussão que, como sabemos e o próprio livro que analisamos registra, ganhava densidade e amplitude. Afinal, não faltavam avaliações que continuavam a decretar (erroneamente) o 'fim' do modernismo:

> Charles Jenks, [...] com lúcida ironia, fixa até a data exata [...] da morte da 'arquitetura moderna': [...] 15 de julho de 1982, com a destruição [...] do

[26] Benevolo, em sua grandiosa 'História da arquitetura do Renascimento', cita eventualmente alguma opinião de Corbusier (cujo conhecimento histórico era, como já vimos, parcial e enviesado), como um tipo de 'parâmetro avaliativo', considerando o suíço como emissor de 'juízos últimos' a respeito de grandes obras renascentistas – que, diga-se de passagem, não careciam de mais confirmações, dada a aclamação, popular e erudita, recebida ao longo dos séculos. Aparentemente, mais do que 'confirmar' estes juízos favoráveis já longamente consolidados, as citações a Corbusier visavam introduzir seu nome entre os 'grandes' de todos os tempos, além de criar para ele uma 'aura' de sapiência, de bom senso e de integração a um fluxo histórico contínuo, do qual ele próprio havia criado um cisma a partir de seus escritos e declarações (BENEVOLO, 2017). A operação, observada hoje, mais do que contribuir para a pretendida 'aura' do suíço, lança um certo grau de descrédito sobre o trabalho do historiador italiano.

> complexo Pruitt-Igoe, construído em 1951 [...] e premiado então pelo Instituto dos arquitetos americanos. (p. 45).

É interessante observar que a 'morte' da arquitetura moderna já havia sido decretada mais de uma vez, pelo menos desde os anos 60, mas os fatos contradiziam estes decretos, que, de tempos em tempos precisavam ser reafirmados (sempre à revelia dos fatos). Mas vale também a pena ressaltar o fato de que obras como Pruitt-Igoe haviam sido louvadas e premiadas, algumas até mesmo antes de sua efetiva implantação, demonstrando o quanto o campo esteve dominado pelas concepções modernistas; nunca houve retratações oficiais para estas honrarias, a rigor imerecidas. Não seria de se esperar, aliás, outra postura do campo, dada a posição no mínimo ambígua dos supostos 'críticos' pós-modernistas, como podemos observar em comentários como o seguinte:

> Louis Kahn [...] afirmar-se como o máximo expoente da cultura arquitetônica americana e adquirir o papel místico de 'poeta das instituições'. [...] O segredo desta **qualidade elementar e absoluta** [...] poder-se-ia traçar a história compositiva em **termos bíblicos** [...] quanto o sucessivo debate sobre a arquitetura deve a este profeta desarmado [...]. a **garantia da qualidade** está ligada à elementaridade [...]. Louis Kahn atravessou **como um meteoro o céu da arquitetura** [...] A mensagem poética **cheia de fé** e de esperança deste frágil **profeta** [...]. (pp. 85-89, grifos nossos).

Vemos aqui que o caráter messiânico atribuído a alguns personagens modernistas não deriva necessariamente destes próprios personagens, mas da postura de apologistas que não se constrangem de utilizar adjetivos de tom grandioso, como 'em termos bíblicos' que vemos aqui. Neste contexto, a 'qualidade absoluta', é 'garantida' pelo 'meteoro' no 'céu' da arquitetura. O 'profeta' vem para pregar com sua 'mensagem poética cheia de fé'. Como superar o modernismo com esta postura mais do que submissa, que se entrega em tons místicos a uma veneração sem limites? Qual a credibilidade que pode ser atribuída às críticas emanadas a partir desta perspectiva? Como conciliar estas afirmações com as constatações, quase prosaicas, que faz o autor, como a seguinte:

> [...] um sentimento coletivo difundido, da reação a uma cultura que com a sua pretensão de universalidade, produziu efeitos funestos [...]. (p. 92).

Não deveriam os ‘profetas’ que produziram estes reconhecidos ‘efeitos funestos’ terem suas ‘profecias’ reavaliadas, e passarem a serem reconhecidos como simples personagens cujos interesses e preferências os levaram a, através de sua arquitetura, servirem aos mais terrenos senhores do poder? mantida a crença nos ‘falsos profetas’, resta tentar conciliar a constatação dos desastres produzidos com um discurso cada vez mais hiperbólico e tautológico:

> [...] os New York Five. Em 1969, Kenneth Frampton [...] apresenta como um fenômeno homogêneo a obra do grupo [cuja obra] mantém ligações com o neo-racionalismo europeu; mas é esta operação que os mantém unidos: uma reciclagem da expressão racionalista de Le Corbusier e de Terragni [...] que não propõe um revival mas uma leitura a posteriori do exterior das conquistas do Movimento Moderno. (pp. 99-100).

Já vimos o quanto Frampton tem de crença e compromisso com o modernismo. Ao inglês é atribuído o caráter de referência, passada de maneira automática para a crítica ‘pós-moderna’, demonstrando mais uma vez a continuidade entre os ‘movimentos’. As ‘conquistas’ do movimento moderno não são conquistas arquitetônicas ou urbanísticas (no sentido humanístico), apenas conquistas internas ao campo, com a quais os ‘pós-modernistas’ não dão sinais de desejar romper, pois assim se aproveitam das posições já conquistadas, aplicando um receituário de adaptações superficiais para atender as exigências do mercado (que espera mais do que o modernismo poderia oferecer), mas sem romper com as crenças estabelecidas. Portoghesi apenas constata o dilema:

> [...] os paradigmas formais que nos continuam a perseguir depois do fim do Movimento Moderno. (p. 101).

Não espanta que estes paradigmas continuem a ‘perseguir’ estes arquitetos, pois em nenhum momento eles parecem querer estabelecer uma crítica efetiva, nem abrir mão das posições conquistadas no campo e no mercado. Assim, continuam a admirar e louvar personagens que se mantém, a rigor, modernistas:

> Dos limites do neo-racionalismo, salva-se a figura mais fascinante do atual horizonte europeu: Aldo Rossi [...] a sua paixão intelectual pelo loosiano rigor [...]. "nunca distingui entre arquitetura moderna e outra [...]". (pp. 157-158).

> [...] confirmando a raiz humanista de seu pensamento [...] como explicar [...] o contraste evidente entre a 'quente humanidade' da personagem de Rossi e o 'frio' impassível de suas obras? (p. 160).

Talvez uma explicação, mais corajosa do que a tergiversação de Portoghesi, seja, simplesmente, que a explicação para o referido contraste seja que a ‘personagem’ de Rossi, por mais ‘quente’ que pareça a Portoghesi, não se reflete na arquitetura, cujo ‘frio’ impassível nada mais é do que uma manifestação de sua filiação modernista. Afinal, o próprio Rossi não vê, nem pretende, distinção entre arquitetura moderna e outra, o que só é possível estando cego para as evidentes diferenças (capítulo 5). Não se trata de uma escolha pessoal, as diferenças são objetivas, e percebidas por muitos; porém, os modernistas parecem ter sido sempre cegos para o mundo que os rodeia, enxergando apenas as imagens interiores que suas imaginações desenvolveram a partir dos ‘ensinamentos’ de seus ‘mestres’. Diante deste quadro, Portoghesi completa sua leitura:

> O que é certo é que nós vemos o passado e o presente através da lente da arquitetura moderna. (p. 171).

É um fato que a arquitetura moderna estabeleceu os padrões interpretativos dominantes no campo. Porém, o ‘nós’ ao qual Portoghesi se refere não inclui, como ele dá a entender, todas as pessoas. Este é o mesmo ‘nós’ que já observamos nos autores que analisamos, tão característico da postura modernista, que se pretende universal sem conseguir perceber que, mesmo a seu lado, existe, e felizmente sempre existiu, um mundo muito mais amplo e complexo, que nunca caiu totalmente sob o jugo modernista. Mesmo quando o modernismo dominou sem encontrar quem pudesse combatê-lo eficazmente, tanto o homem comum que, em qualquer lugar do mundo, construiu sua própria casa com as próprias mãos, quanto arquitetos dotados de um verdadeiro humanismo (pensemos em Hassan Fathy) estiveram envolvidos na atividade construtiva sem se deixarem escravizar pelos ditames de uma cultura totalitária que só atendeu aos interesses das parcelas socialmente dominantes que não puderam compreender a insensatez de sua dominação auto-destrutiva. Portanto, NÓS não vemos o passado, nem o presente, através da lente da arquitetura moderna, e desenvolvemos as observações dos capítulos seguintes sob esta perspectiva.

* * *

A análise das obras que apresentamos aqui poderia se estender indefinidamente. Há muitas outras obras sobre o modernismo, algumas inclusive que se tornaram também referenciais do campo. Inclusive porque a manutenção desta construção discursiva, reafirmando os julgamentos modernistas mesmo a despeito dos fatos em contrário, sempre foi necessária para a manutenção da dominância (reprodução da situação do campo), além de significar o sistema de admissão para as posições privilegiadas no campo (BOURDIEU, 2004). Porém, continuar com esta dissecação seria redundante, (além de extenuante para os eventuais leitores), pois consideramos que o que apresentamos até aqui neste capítulo já é suficiente para deixar claro nosso ponto: a arquitetura moderna se tornou o grande sucesso (comercial e de crítica) que veio a ser, a ponto de se tornar hegemônica no campo e se tornar, em muitas situações, como a única linguagem disponível e conhecida, vindo a se constituir como um novo 'vernáculo', não devido a suas características intrínsecas, nem devido ao fato de ela representar ou simbolizar o 'espírito do tempo'. Este sucesso foi determinado: 1 – por um esforço contínuo e difuso, mas coordenado (pelo efeito de 'orquestração dos habitus' de que nos fala BOURDIEU - 1997, p. 117, não por algum tipo de 'conspiração'), de um conjunto de intelectuais (alguns muito competentes e preparados) em promover um conjunto de idéias que, a rigor, não tinham fundamento na realidade, mas nas quais estes intelectuais (arquitetos incluídos) passaram a crer com fervor religioso; e 2 – pelo fato de esta arquitetura ser aquela que melhor correspondia aos anseios das parcelas sociais dominantes. À medida em que estes anseios se modificaram, a arquitetura moderna também o fez, vindo a surgir sub-correntes, como o pós-modernismo.

Desta forma, tendo estudado em profundidade a crítica e a historiografia modernistas, partindo de seus embasamentos teóricos, podemos avançar para nossas análises das cidades, com a convicção esclarecida de que não é necessário nos sujeitarmos ao padrão modernista de interpretação.

No próximo capítulo, vamos realizar uma análise empírica de alguns ambientes urbanos, buscando, não a partir do conhecimento teórico, mas do confronto prático com a realidade, encontrar os elementos que caracterizam a

arquitetura modernista e a distinguem dos demais estilos, de modo a identificar as características desta arquitetura que se manifestam e são perceptíveis. A partir desta análise, poderemos, o mais distantes possível das influências culturais e intelectuais que os modernistas incutiram em nossa sociedade, realizar avaliações urbanas, em busca da 'sustentabilidade simbólica' (capítulo 6).

View publication stats